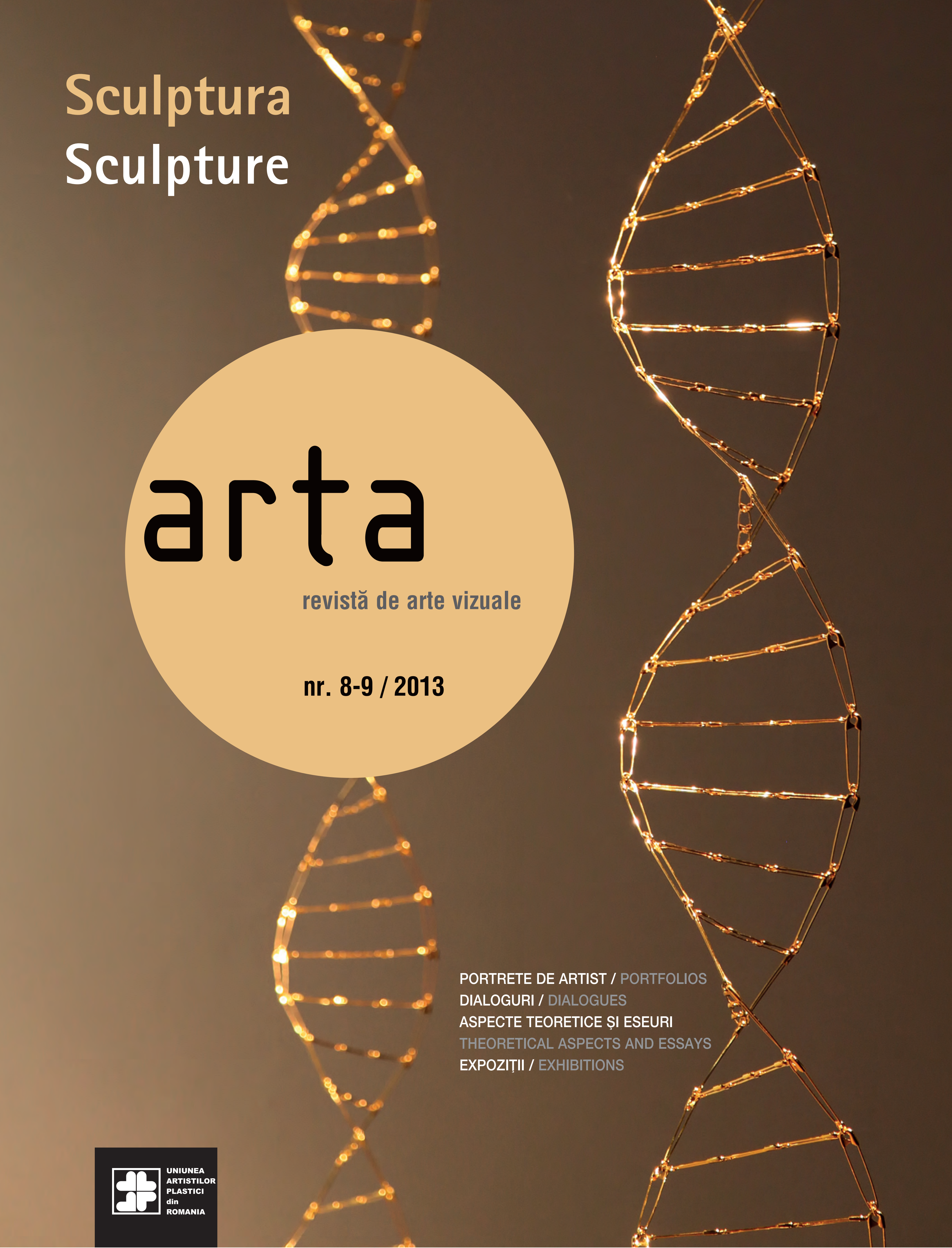


Sculptura
Sculpture

arta

revistă de arte vizuale

nr. 8-9 / 2013

PORTRETE DE ARTIST / PORTFOLIOS
DIALOGURI / DIALOGUES
ASPECTE TEORETICE ŞI ESEURI
THEORETICAL ASPECTS AND ESSAYS
EXPOZIŢII / EXHIBITIONS

UNIUNEA ARTISTILOR PLASTICI din ROMANIA

MIRCEA CANTOR, EPIC FOUNTAIN, 2012
© Mircea Cantor, Yvon Lambert gallery

arta 8-9, 2013, anul IV

UNIUNEA ARTISTILOR PLASTICI din ROMANIA

Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiştilor Plastici din România (UAP) / Magazine of visual arts edited by the Union of Visual Artists of Romania (UAP)

Director / Director: Petru Lucaci, preşedinte UAP
Redactor-şef / Editor-in-chief: Magda Cârneci
Graphic concept/design: Corina Gabriela Duma
Producţie / Production: igloomedia
Paginare/Layout: Raluca Jipa
Secretar general de redacţie / Editor: Andreea Amzoiu
DTP / Image processing: Cristian David

Colaboratori permanenţi / Permanent Collaborators
Daria Ghiu (expoziţii), Igor Mocanu (eseu), Magda Predescu (cronică de carte), Cristiana Popescu Russu (info), Simona Vilău (ancheta de artă)

Colaboratori / Collaborators
Elena Alexi, Judit Angel, Judith Balko, Maria Balabaş, Dan Breaz, Mihaela Chiriac, Ioana Ciocan, Dan Mircea Cipariu, Liviana Dan, Diana Dochia, Eleonora Farina, Adrian Guţă, Valentina Iancu, Mirela Ivanciu, Diana Marincu, Anca Mihuleţ, Igor Mocanu, Cristian Nae, Jane Neal, Ramona Novicov, Adriana Oprea, Ileana Pintilie, Dan Popescu, Voica Puşcaşiu, Silvia Saitoc, Pavel Şuşară, Cristian Robert Velescu, Ioana Vlasiu, Raluca Voinea

Corespondenţi externi / Foreign correspondents:
Coriolan Babeţi (New York), Cristina Bogdan (Londra), Călin Dan (Amsterdam), Mica Gherghescu (Paris), Luana Hildebrandt (Los Angeles), Dan Mihălţianu (Berlin), Simona Nastac (Londra), Lucia Popa (Paris)

Credite fotografice / Photo Credits

Judit Angel, Maria Balabaş, Dan Basu, Eduard Constantin, Doru Covrig, Eliza Jurca, Daniela Pălimariu, Diana Dochia, Alexandru Davidian, Remus Andrei Ion, Gabriel Kelemen, Lucie Fontaine, Galeria Sabot, Ştefan Sava, Arhiva Barbu Brezianu, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu", Rudolf Bone, 418 gallery, Galeria Plan B Cluj/Berlin, Gabriela Pană, Centrul Cultural Arcuş, Galeria Sabot Cluj, Carmen Dobre, Farideh Cadot Paris, Galeria Calina, Stefan Jammer, Peter Jacobi, Serge Spitzer Estate, Faggionato Gallery, London, Mihai Balko, David von Becker; Johnen Galerie, Berlin und Matthew Marks Gallery, New York, VG Bild-Kunst, Bonn, Filippo Berta, Lydia Pribisová, Adrian Sabău, Dan Mihălţianu, Mircea Cantor, MNAR, Paul Neagu Estate, Dana Roman, Mirela Ivanciu, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal, Bogdan Raţă, Ion Grigorescu, Galeria AnnArt, Steluţa Roşca Stănescu, Tudor Păsat, Liviu Russu, Leonard Ursachi, Leonard Răchită, Aurel Vlad, Ramiken Crucible Gallery, Fundaţia Triade, Ioana Ciocan, Ciprian Ciuclea, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, Muzeul de Artă Arad, Spaţiul Intact, Galeria H'Art, Mihai Zgondoiu, Tranzit.ro – Iaşi, Cristina Bogdan, Tate Modern

Opiniile exprimate în articole aparţin în exclusivitate autorilor.
The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.

Toate drepturile sunt rezervate / All rights reserved
© Uniunea Artiştilor Plastici din România

Adresa / Address: Uniunea Artiştilor Plastici din România, str. Pangratti 31, sector 1, Bucureşti
www.revistaarta.ro; magda.carneci@gmail.com

Adresa / Address: igloomedia, str. Brezoianu 4, sector 5, Bucureşti
www.igloo.ro, office@igloo.ro

Distribuţie / Distribution: FAB Group Associates

ISSN: 0004-3354

Revistă finanţată de Guvernul României prin Ministerul Culturii /
Magazine financed by the Government of Romania through the Ministry of Culture

Sculptura, azi

text de **MAGDA CÂRNECI**

Cum se mai percep pe sine sculptorii şi cum mai e văzută sculptura pe scena culturală românească de azi? Deşi atinsă şi ea, precum alte genuri artistice, de bulversările estetice din ultimii peste 20 de ani, sculptura pare puţin ieşită din atenţia publică, dacă nu e vorba de monumente de un gust discutabil comandate de puterea politică. Legată de condiţia ei materială constrângătoare dar şi de o relaţie aparent „atemporală" cu spaţiul, sculptura pare să fi dezvoltat un raport mai complicat, mai tensionat, cu modernismul şi postmodernismul. Şi totuşi, după anii 1965-1989, care au dat nume importante ale genului la noi, sculptura românească a cunoscut o evoluţie şi o transformare constante, cu nume tinere şi formule provocatoare, despre care vrea să dea seama, succint, prin eşantioane, acest număr din ARTA.

În capitolul 1, textele din dosarul coordonat de Adriana Oprea se aşază intenţionat sub eticheta unei definiţii restrânse, „implozive", cea a sculpturii moderniste şi a continuării acesteia până în prezent prin câteva nume puternice. În capitolul 2, redacţia îşi propune să completeze perspectiva anterioară, prin abordarea sculpturii într-un înţeles lărgit, „expandat", în sensul dat de Rosalind Krauss acestei sintagme. Ancheta numărului însumează opiniile a 12 sculptori români contemporani despre evoluţia artei lor în ultimii 20 de ani (şi regretăm că alţi sculptori importanţi nu au putut răspunde la timp). Artiştilor din ţară le sunt alăturate şi câteva nume de sculptori români care trăiesc şi lucrează de multă vreme în străinătate. Sensul „exploziv" al sculpturii contemporane este apoi ilustrat de câteva exemple de galerii de artă din România orientate spre sculptură dar şi de câteva proiecte curatoriale ce au în vedere modalităţi noi, dinamice, şi mai ales contextualizate şi temporare, de a plasa obiecte sculpturale în spaţiul urban.

Deşi nu face decât să redeschidă gustul pentru un gen care e poate mai condiţionat decât altele de crizele economice şi politice care ne asaltează constant, acest număr din ARTA vrea să demonstreze că sculptura rămâne un gen major, respectabil, în arta ţării din care a plecat Brâncuşi.

How do sculptors perceive themselves and how is sculpture regarded on the cultural scene of today's Romania? Even if marked, as any other visual genre, by the aesthetic transformations of the last more than twenty years, sculpture seems a little bit out of the public attention, if it is not about monuments of a dubious taste ordered by the political power in place. Marked by its more "heavy" material condition and by its apparently "atemporal" link to space, sculpture seems to have developed a tortuous, even tensioned relation to modernism and postmodernism. Nevertheless, after the years 1965-1989, a period which gave several important names to this medium, Romanian sculpture has evolved and transformed itself constantly, and new names and provocative formulae have appeared, of which this issue of ARTA intends to offer a small testimony.

In the first chapter of the issue, the texts of the dossier coordinated by Adriana Oprea set themselves intentionally under a more restrained, "implosive" definition, that of modernist sculpture and of its continuation up to the present day by several new and strong names. In the second chapter, this perspective is completed by an enlarged, "expanded" definition of sculpture, in a sense larger than the one given by Rosalind Krauss to this sintagm. An art inquiry sums up the opinions of twelve Romanian sculptors about their production in the last more than twenty years; to this the answers of several sculptors of Romanian origin living abroad were added. The "explosive" sense of contemporary sculpture is also illustrated by several examples of Romanian art galleries focused on sculpture and by several examples of curatorial projects that tackle new ways, more contextualized and temporary, of placing sculptural objects in the public space.

Even if it only re-opens the taste for an artistic medium which is more disadvantaged than others by the economic and political crises of today, this issue of ARTA proves, even if succintly, that sculpture remains a major genre in the contemporary art of the country wherefrom Brancusi emerged.

sumar/contents

ENGLISH VERSION

1

Sculptura în câmp restrâns // Sculpture in a restrained field

SCULPTURA AZI 1
Magda Cârneci
SCULPTURA ÎN CÂMP RESTRÂNS 5
Adriana Oprea
SCULPTURA ROMÂNEASCĂ DUPĂ CONSTANTIN BRÂNCUȘI. INTERVIU CU IOANA VLASIU 8
Adriana Oprea
SCULPTURA ROMÂNEASCĂ DE LA SFÂRȘITUL ANILOR '60 ȘI ÎNCEPUTUL ANILOR '70 . . . 12
Ramona Novicov
CELE DOUĂ SCULPTURI 14
Adriana Oprea
DESPĂRȚIRI: MAITEC, GORDUZ, VASILESCU, SPĂTARU 18
Ioana Vlasiu
OVIDIU MAITEC: UN TEHNOLOGISM STIHIAL . . 20
Magda Cârneci
PAUL NEAGU: UN ARTIST „MANIFEST" 22
Magda Cârneci
EDGERUNNER DE P. NEAGU LA LONDRA . . 24
Ileana Pintilie
VICTOR ROMAN: UN SCULPTOR CARE TREBUIE REDESCOPERIT 26
Magda Cârneci
GORDUZ: AL DOILEA TIP DE EMINESCU 28
Dan Popescu
FĂRĂ DE CASĂ, ACASĂ. DESPRE TABERELE DE SCULPTURĂ DIN ANII '70-'80 30
Mirela Ivanciu
NAPOLEON TIRON 34
Liviana Dan, Anca Mihuleț, Diana Marincu
BOGDAN RAȚĂ – CORPUL HIBRID 38
Ileana Pintilie
CRISTIAN RĂDUȚĂ, RINOCERUL ȘI A PATRU . . 40
Adrian Guță
RUDOLF BONE. PERPETUUM SCULPTURAE . . 41
Ramona Novicov

2

Sculptura în câmp expandat // Sculpture in an expanded field

Anchetă // Inquiry:

I. SITUAȚIA SCULPTURII AZI: AL. CĂLINESCU-ARGHIRA, REKA CSAPO-DUP, DARIE DUP, ADRIAN ILFOVEANU, MARIUS LEONTE, AL. PĂSAT, MIRCEA ROMAN, LIVIU RUSSU, V. SCRIPCARIU, ELENA SCUTARU, AUREL VLAD, MARIAN ZIDARU 42
chestionar de Adriana Oprea și Simona Vilău
II. SCULPTORI ROMÂNI DIN STRĂINĂTATE:
DORU COVRIG 54
PETER JACOBI 56
LEONARD URSACHI 57
LEONARD RĂCHITĂ 58
chestionar de Simona Vilău
ANDRA URSUTA: MARMURĂ, CRITICĂ INSTITUȚIONALĂ ȘI SĂPUN 60
Simona Nastac
SERGE SPITZER: ECHILIBRU PRECAR, AR PUTEA FI ARTĂ! 62
Simona Nastac
GALERIA SABOT, CLUJ 64
Adriana Oprea
FUNDAȚIA TRIADE: „UN SPAȚIU IMPREGNAT DE SCULPTURĂ. INTERVIU CU SORINA JECZA 66
Dianca Marincu
SPAM 68
Ioana Ciocan
SPAȚIU EXPANDAT, UN PROGRAM DE ARTĂ ÎN SPAȚIUL PUBLIC 70
Judit Balko

3

Expoziţii în România // Exhibition in Romania

EMOȚII REALE – TRANSGRESIUNI SUBVERSIVE . 73
Dan Breaz
BIENALA INTERNAȚIONALĂ DE GRAVURĂ EXPERIMENTALĂ, EDIȚIA A CINCEA (IEEB 5). INTERVIU CU CIPRIAN CIUCLEA 74
Simona Vilău
KINEMA IKON: WUNDERKAMMER LA MUZEUL DE ARTĂ ARAD 76
Judit Angel
JOHN CAGE. TĂCEREA LUI, TĂCERILE LOR . . 78
Maria Balabaș
CIPRIAN MUREȘAN: GREUTĂȚI INERTE. DESPRE EXPUNEREA INVIZIBILULUI 80
Dan Breaz
LUCIE FONTAINE: I-N-V-E-N-T-O-R-Y / PORTRET AL ARTISTULUI-EDITOR 82
Dan Breaz
COLLECTIVE THINKING IN THE AGE OF CRISIS 84
Eleonora Farina
THE RITUAL OF ART (OR ART AS RITUAL?) 86
Eleonora Farina
„NE VEDEM ÎN PIAȚĂ!" 88
Daria Ghiu
LETTRISM ÎN ROMÂNIA 90
Magda Cârneci
ORAȘUL VĂZUT DE GENERAȚIA '80 92
Adrian Guță
ARCA LUI NOE 94
Diana Marincu

VLAD OLARIU – TOM WOOLNER 96
Jane Neal
DAS GELOBTE LAND 98
Ileana Pintilie
ALEXANDRA CROITORU
LA GALERIA PLAN B 100
Voica Pușcașiu
CECI N'EST PAS UN GRIS SAU GRIUL LUI GILI MOCANU NU ESTE GRIUL PATENTAT AL ARTEI ROMÂNEȘTI 102
Simona Vilău
ADRIAN POPESCU 2:1 104
Valentina Iancu
TRUPUL CA HIMERĂ ȘI GOL INTERIOR . . 106
Dan Mircea Cipariu
ȘTEFAN RADU CREȚU 108
Liviana Dan
CEZAR LĂZĂRESCU. APROAPE NIMIC 110
Cristian Nae

4

Expoziţii internaţional// Exhibitions abroad

TURNER PRIZE 2012 113
Cristina Bogdan
IOANA BĂTRÂNU LA PLAN B BERLIN . . . 116
Mihaela Chiriac
MARTIN HONERT 117
Ioana Ciocan
ARTA RUSĂ „SPARGE GHEAȚA" LA GALERIA SAATCHI DIN LONDRA 120
Diana Dochia
TRANSMEDIALE. BACK TO EARTH 122
Dan MIhălțianu
TATE MODERN: LA MOMENTUL PICTURII . 124
Simona Nastac
NOUA OBIECTUALITATE ȘI PRODUCȚIA ARTISTICĂ DE SUBIECTIVITATE: DOCUMENTA 13 ÎN CONTEXTUL CAPITALISMULUI COGNITIV 126
Cristian Nae
LUCRURILE NEDEFINIT(IV)E ALE LUI MIRCEA CANTOR 131
Lucia Popa
BIENALA DE LA VENEȚIA 2013: 100 DE ANI DE ISTORIE ÎNTR-O ZI, ÎN FIECARE ZI 134
Raluca Voinea

5

Interviu // Interview

LYDIA PRIBISOVÁ: „ARTA TREBUIE SĂ CONTRIBUIE CU O ANUMITĂ VALOARE ADĂUGATĂ LA VIAȚĂ" 138
Igor Mocanu
FILIPPO BERTA: „O REFLECȚIE ASUPRA PRESIUNII DE A NE INTEGRA ÎN CADRE SOCIALE RESTRICTIVE" 141
Silvia Saitoc

6

Cronică de carte // Book Reviews

DICȚIONARUL SCULPTORILOR DIN ROMÂNIA: SECOLELE XIX-XX 143
Magda Predescu
DINU RĂDULESCU, CONCEPTUL DE FORMĂ ÎN SCULPTURA MODERNĂ 143
Magda Predescu
JON WOOD, DAVID HULKS, ALEX POTTS (EDS.) MODERN SCULPTURE READER 144
Magda Predescu
MARIANNE HEIER, SURPLUS 144
Igor Mocanu
CULTURES OF THE CURATORIAL 145
Igor Mocanu
PIOTR PIOTROWSKI, ART AND DEMOCRACY IN POST-COMMUNIST EUROPE 146
Lucia Popa
KONSTANTINOS KAVAFIS, ALFABETUL POETIC, CU DESENE DE GHEORGHE I. ANGHEL . . . 147
Cristian Robert Velescu

7

Ancheta de Artă // Art Inquiry

EXPOZIȚIA „ARTISTUL ȘI PUTEREA. IPOSTAZE ALE PICTURII ROMÂNEȘTI ÎNTRE ANII 1950-1990". 148
Călin Dan, Cristian Nae, Adriana Oprea, Pavel Sușară, Ioana Vlasiu

8

Info

EXPOZIȚII, EVENIMENTE: 153
CONTRIBUTORI 174

#1 Sculptura în câmp restrâns

Sculpture in an imploded field

Sculptura în câmp restrâns

editorial de **ADRIANA OPREA**

Scriam la un moment dat:

Despre sculptură nu se prea vorbește astăzi, nu e la ordinea zilei în problemele și discuțiile pe care le angajează arta contemporană. Poate mai ales fiindcă termenul singur, nemaivorbind despre implicațiile lui, ancorează de la bun început lucrurile în problema mediului artistic care e, înainte de toate, sculptura. *Medium-based*, atașată acum ca și oricând altcândva caracteristicilor mediului său, sculptura pare scoasă din joc, din jocul artei de azi. și din jocul artei românești de azi. Mai ales discursivul, conceptualul, politicul și ideologicul, criticalitatea și contextul fac obiectul a ceea ce vedem și discutăm azi; nu reprezentarea, fie ea și sculpturală, ci critica și deconstrucția reprezentării mobilizează producția artei actuale. Asta face ca nu sculptura să fie ceea ce preocupă, și până într-atât suntem de distanți și disociați de acest *old medium* al istoriei artei, că afirmația dinainte devine eufemistică: nu prea ne pasă. La o adică, de ce sculptură?

Într-o atare situație, ideea de a scrie despre sculptură sau de a invita autori să o facă poate avea o singură logică, cea mai apetisantă altminteri, o logică negativă a contradicției. *À rebours*. Cel mai bun prilej și motiv să faci ceva este atunci când nimeni altcineva nu o face. Tocmai pentru că nu se vorbește despre asta, vom vorbi despre asta. Mingea e la fileu, avem motivele cele mai bune și poate ocazia cea mai fructuoasă de a sta puțin de vorbă despre sculptură.

De altfel, una din cauzele relativei inexistențe a sculpturii în universul discursiv al artei contemporane (cel puțin la noi) i s-ar putea inputa chiar ei înseși. Spre deosebire de ea, pictura pare să-și fi renegociat cu o mai mare tenacitate locul în această *post-studio era* pe care și sculptura și pictura o traversează, alături de toate celelalte practici și medii, dar într-un oarecare *arriere-plan* față de ele de data asta. Pictura a luat mult mai în serios simptomatologia propriei dispariții, a încercat să facă ceva cu propria evanescență. Nu la fel i s-a întâmplat sculpturii, ceea ce i-a făcut pe unii să remarce că nu s-a vorbit după anii '60, după cum nici acum nu se vorbește, despre vreo „moarte a sculpturii", cum s-a tot afirmat despre pictură. Iar aici moartea nu e ceea ce pare, ci dimpotrivă, e patologia fenomenului opus, al supraviețuirii asupra sieși – mediul artistic care persistă fără ca arta să-l mai găzduiască, un spectru, o ruină stranie și inactuală, cum pictura a părut chiar multora dintre cei care o practică azi. Sculptura nu-și pune asemenea probleme. Poate motivul este vechea inapetență, sau dificultate a mediului sculptural de a se autodefini și problematiza: s-a spus că în vechea istorie a artei, *„it was in fact all about painting"*. Și că întotdeauna sculptura a fost o enigmă pentru ea însăși, de unde panseurile pe care le-a colecționat în încercarea de a se defini (ca „pretty air", ca „acel lucru de care te împiedici când vrei să vezi bine o pictură", ș.a.m.d.). În orice caz, sculptura nu și-a problematizat cu aceeași acuitate și urgență condiția ei contemporană. De unde ciudățenia inițiativei unei discuții în jurul ei: despre ce să vorbim? De exemplu, despre relația sculpturii nu cu pictura, ci cu fotografia. Pictură vs. fotografie și pictură vs. sculptură sunt dispute deja aglomerate, dar s-a vorbit incomparabil mai puțin despre rolul sculpturii în istoria fotografiei, încă de la începuturile ei, și viceversa, de importanța reproducerii fotografice în istoria sculpturii. Expoziția și volumul Roxanei Marcoci, *The Original Copy, Photography of Sculpture 1839-Today* e un reper excelent în acest sens. Sculptura în film și cinematograficul în sculptural, la care volumul trimite de asemenea, sună și mai interesant.

Și dacă nu se poartă sculptură astăzi, totuși ea nu e cu totul absentă. O arată expoziții internaționale ca *The Uncertainty of Objects and Ideas: Recent Sculpture, Hirshorn Museum and Sculpture Garden*, 2006-2007, *Unmonumental. The Object in the 21th Century, New Museum of Contemporary Art*, New York, 2007, sau *Shape of Things to Come: New Sculpture*, Saatchi Gallery, 2011, Rizzoli, 2011, ca să numesc doar câteva din cele cunoscute (asta și pentru că au cataloage consistente). *Vitamin 3D* (Phaidon Press, 2009) sau *Sculpture Today* (Phaidon Press, 2007) sunt referințe la îndemână în cartografierea producției de sculptură (și instalație) în arta actuală. Pe de altă parte, deși nu vezi aproape deloc sculptură în expozițiile de artă contemporană din România, totuși, dincolo de personalele unor sculptori români, în ultimii ani s-au organizat *Lemn.ro* (MNAC, 2010) și *Arhetipuri sculpturale. Sculptura în lemn. Opere din patrimoniul Galeriei Naționale 1918-1999* (MNAR, 2012). Dicționarului apărut relativ recent, din păcate încă incomplet, *Un secol de sculptură românească*, publicat de Fundația META în 2001, i s-au adăugat de curând cele două volume ale *Dicționarului sculptorilor din România. Secolele XIX-XX* publicate de Editura Academiei Române în 2011-2012.

Adevărul e că sculptura a fost totuși interogată, a problematizat-o istoricul de artă iconic Rosalind Krauss, și încă de așa manieră încât binecunoscutul ei text intitulat *„Sculpture in the Expanded Field"* din 1979 a devenit un reper inevacuabil din orice discuție asupra sculpturii recente. Ceea ce nedumerește totuși în prestigiul și influența acestui reper este faptul că, așa cum foarte just s-a observat dar cum se trece cu vederea la fiecare nouă invocare a lui, artiștii analizați de Krauss pentru a ilustra expansiunea sculpturii odată cu anii '60, nu sunt „Sculptori". Practica sculpturală a niciunuia dintre ei nu a constituit miza lui tare și ultimă. Artiștii „sculpturii extinse" după Rosalind Krauss nu au rămas în posteritatea textului ei ca repere în discutarea Sculpturii *per se*.

Cu toate astea, pornind de la Krauss se poate imagina, tot în virtutea unei logici contradictorii, conceptul unei sculpturi în câmp restrâns. Este vechea sculptură modernistă privită îndărăt, ca și cum ai încerca să citești un text privit în oglindă, în oglinda adâncită de expansiunea problematică a sculpturalității, dacă despre sculptură

mai e în continuare vorba, odată cu anii '60. Ce se întâmplă bunăoară cu sculptura românească începând cu acea perioadă? Şi cum apare ea acum, privită retrospectiv prin jocul de oglinzi inaugurat de extinderea sculpturalității contemporane? (A se reciti sub această lupă textele criticului Anca Arghir, admirabile în încercarea de a teoretiza „noua sculptură veche românească", cum am putea-o numi acum, în revista *Arta* de la sfârşitul anilor '60 şi primii ani ai următorului deceniu). Într-o oglindă, imaginea este totdeauna identică, dar nu ocupă acelaşi spaţiu cu „originalul", totul e deplasat. Această entitate curioasă care poate deveni prin schimbarea perspectivei sculptura modernistă românească – care e, se poate spune, sculptura românească aşa cum o ştim şi o recunoaştem altminteri cu toţii – cred că justifică obiectul unei discuţii. O discuţie „în absenţa sculpturii".
Tot pornind de la Rosalind Krauss, sculptura în câmp restrâns poate fi înţeleasă plecând de la notaţiile unei autoare despre logica lui „nici-nici" (Johanna Burton în catalogul *The Uncertainty of Objects and Ideas: Recent Sculpture*). Dacă sculptura extinsă a anilor '60 occidentali punea în act identitatea unei producţii care interoga şi aducea în perimetrul propriu probleme ale arhitecturii şi peisajului (pentru a simplifica teza lui Krauss), ea nu era nici una nici alta, nici arhitectură, nici peisaj. Însă ulterior sculptura a trebuit să se mai delimiteze de încă ceva, de instalaţie. Nefiind definibilă nici ca instalaţie (cu toate argumentele vizuale care apropie sculptura de instalaţie în „Vitamina 3D" de la Editura Phaidon), dinamica ei a adoptat astfel logica lui „nici-nici-nici". Dubla, tripla negaţie devenită afirmaţie. Sculptura nu e nici aia, nici aia, nici aia. E doar sculptură.
În sensul acesta, modernismul afirmat şi reafirmat al sculpturii româneşti din perioada comunistă şi de după aceea are suficient „mister" în el de investigat. Tatonându-l, subiectele pe care textele şi interviurile acestui mic dosar tematic le aduc în faţă merg de la moştenirea grea şi uluitor de rezilientă a lui Brâncuşi la estetica, niciodată valorizată ca fiind aparte, mai totdeauna bagatelizată sau expediată prin generalizări, a taberelor româneşti de sculptură. Totul ar putea fi aşezat sub interogaţia: ce se întâmplă în sculptura românească după Brâncuşi? Răspunsurile, redate aici mai ales în datele lor istorice, uneori eseistic, în eboşă, sunt ingredientele disparate, asumat incomplete, ale unei anticipări. Ca sculptura-teritoriu de problematizare să devină prezentă. Deşi poate că tocmai absenţa ei, fie şi numai relativă, din „programul" artei contemporane, face o atare discuţie interesantă, cum ziceam.

Acum, când acest text trebuie să intre în tipar, simt nevoia să scriu doar atât: post-brâncuşianismul a format un canon, o galerie de Sculptori români, pe care nu a sosit încă momentul să o punem în discuţie. Fotografia sculpturii în România nu doar că a contribuit la formarea acestei galerii, dar trebuie să fi jucat un rol mult mai complex pe lângă istoria sculpturii locale, rol care îşi aşteaptă încă studiul sistematic. Tocmai s-a deschis la Academia Română o expoziţie mică, dar însoţită de un voluminos catalog şi de un simpozion, care omagiază în 2013 centenarul Gheza Vida. Ce se întâmplă cu modernismul sculpturii româneşti în prima perioadă a regimului comunist, înaintea deschiderii din anii '60, cum intră el în coliziune cu realismul socialist importat nu „în absenţa sculpturii", cum ziceam, cât în absenţa temporară a lui Brâncuşi din istoria ei, e şi ea o temă de studiu promisă, deocamdată neînfăptuită. Nu în ultimul rând, e frapant felul în care se construieşte discursul în jurul sculpturii (Brâncuşi, Gheza Vida, Apostu, Maitec, Gorduz sunt toţi „victimele" lui privilegiate): cum se scrie şi se vorbeşte despre sculptorii români. Textele de mai jos pun în act acest discurs şi cred că sunt interesante cel puţin din acest punct de vedere.

Alături:
Barbu Brezianu, Brâncuşi în România, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1974.

Sculpture in an Imploded Field

editorial by **ADRIANA OPREA**

Sculpture is not a subject of discussion today, it is not a major topic among the issues that engage contemporary art. Maybe it is because the term itself, without mentioning its implications, from the start anchors the discussion in the field of the artistic medium, and sculpture is above all precisely that. Medium-based, currently attached as it always was to the characteristics of its medium, sculpture seems out of the game, of the game of contemporary art. And out of the game of contemporary Romanian art. The discursive, the conceptual, the political and the ideological thinking, together with criticality and contextualization are the main topics of what we see and discuss nowadays. Not representation, sculptural representation included, but the critique and deconstruction of representation mobilize the forces of current production. This relatively removes sculpture from our concerns, and our distance and dissociation from this old medium of art history is so severe that the previous assertion becomes euphemistic, in fact we don't care. So, why sculpture?

In this context, the idea to write about sculpture or to invite authors to do it may have a single logic, the most relishing too: a negative logic of contradiction. À rebours. *The best opportunity and reason to do something is that no one else does it. Precisely because no one else talks about it, we will talk about it. The ball has been thrown, we have the best reason and maybe the best context in contemporary art to talk about sculpture.*

Besides, one of the causes of the relatively inexistence of sculpture in the discursive field of contemporary art could be reproached to sculpture itself. Unlike sculpture, painting seems to have more tenaciously renegotiated its position in this post-studio era. Painting has taken the symptomatology of its own disappearance more seriously, tried to do something with it. Not the same thing happened with sculpture, which made some commentators notice that "the death of sculpture" was not mentioned after the '60s or even today, as it was said about painting. And here death is not what it seems, on the contrary, it is the pathology of the opposite phenomenon, of survival over itself – the artistic medium which persists without the shelter of art, a spectrum, a strange and anachronistic ruin, as painting was regarded even by many of those who still practice it today. Sculpture does not regard itself the same way and it does not pose such questions when looking at itself in the mirror. Maybe the reason is the old difficulty of the sculptural medium to define and problematize itself: it was said that in the old history of art "it was in fact all about painting"*. And that sculpture was always an enigma for itself, which explains the aphorisms collected in the attempt to define it (as "pretty air", as "that thing you stumble upon when you want to see a painting better" and so forth.) In any case, sculpture did not problematize its contemporary condition with the same sharpness and urgency. This explains the peculiarity of the initiative of a discussion about it: what do we talk about?*

Well, we could talk about the relation between sculpture and not painting, but photography. Painting/photography and painting/sculpture are already battered disputes, but incomparably less was spoken about the role of sculpture in the history of photography, from its very beginnings, and vice versa, the importance of photographic reproduction in the history of sculpture (the exhibition and volume of Roxana Marcoci, The Original Copy, Photography of Sculpture 1839-Today *is an excellent reference in this respect). Sculpture in film and cinematography in sculpture sounds even more bizarre and exciting. And although sculpture is no longer fashionable, we have to acknowledge nevertheless that it has not disappeared. This is asserted by international exhibitions such as* "The Uncertainty of Objects and Ideas: Recent Sculpture"*, Hirshorn Museum and Sculpture Garden, 2006-2007,* "Unmonumental. The Object in the 21th Century"*, New Museum of Contemporary Art, New York, 2007, or* "Shape of Things to Come: New Sculpture"*, Saatchi Gallery, 2011, Rizzoli, 2011, to name only a few (with consistent catalogues).* Vitamin 3D *(Phaidon Press, 2009) or* Sculpture Today *(Phaidon Press, 2007) are handy references for mapping sculpture (and installation) production in contemporary art. On the other hand, one does not see sculpture in contemporary art exhibitions in Romania. However, aside from personal exhibitions of some Romanian sculptors, in recent years such exhibitions as* „Lemn.ro" *(National Museum of Contemporary Art, Bucharest, 2010) and* „Sculptural Archetypes. Wood sculpture. Works from the Patrimony of the National Gallery 1918-1999" *(National Museum of Romanian Art, Bucharest, 2012) were held. Except for a recent dictionary, which unfortunately has remained incomplete,* A Century of Romanian Sculpture *published by the META Foundation in 2001, two recent volumes of the* Dictionary of Romanian Sculptors in Romania. XIXth to XXth Century *were published by the Romanian Academy Publishing House in 2011-2012.*

The truth is that sculpture was in fact interrogated, problematized by the iconic art historian Rosalind Krauss, to such an extent that her famous text entitled „Sculpture in an Expanded Field" *from 1979 became an undisputed reference in any discussion about recent sculpture. However, what is puzzling in its prestige and influence is that, as it was accurately noticed but largely overlooked, the artists analysed by Krauss to illustrate the expansion of sculpture with the'60s, are not "Sculptors". The sculptural practice of neither of them was there most important and ultimate stake. The artists of "expanded sculpture" envisioned by Krauss did not remain in the posterity of her text as landmarks in the discussion of sculpture* per se.

Nevertheless, with Krauss one can begin to image the interesting concept of sculpture in an imploded field. This is the old modernist sculpture seen retrospectively, as if you tried to read a text in a mirror, in a mirror deepened by the problematic expansion of sculpturality, if sculpture is that thing we are still talking about, after the '60s. What is happening in Romanian sculpture beginning with this period? And how it appears today, examined retrospectively with the optics of that play of mirrors inaugurated by the extension of contemporary sculpturality? (One should read the excellent texts that attempted to theorize "the new old Romanian sculpture", as we could call it today, the critic Anca Arghir published in ARTA *magazine at the end of the '60s and the first years of the following decade). In the mirror, the image is identical, but does not occupy the same space as "the original", everything is incongruous. The strange entity that can be named Romanian modernist sculpture – emerging after this experiment of shifting perspectives, in fact, Romanian sculpture as we all know and recognize – justifies the subject of this discussion. A discussion "in the absence of sculpture".*

Also beginning with Rosalind Krauss, sculpture in a restrained/imploded field can be understood starting from an author's annotations about the "not-not" logic (Johanna Burton in the catalogue The Uncertainty of Objects and Ideas: Recent Sculpture*). Since the expanded sculpture of the '60s in Western art interrogated and brought to its own attention the problems of sculpture intersecting with architecture and landscape (to simplify Krauss' thesis), sculpture was none of these, neither architecture nor landscape. Subsequently sculpture was forced to distinguish itself from something else, from installation. While being something apart from installation too (against all the visual arguments of* Vitamin 3D *from the Phaidon Publishing House), the dynamics of sculpture has adopted the "not-not-not" logic. A double, triple negation becomes an assertion.*

This is why I think that the asserted and reasserted modernism of Romanian sculpture in the communist period and afterwards is a consistent topic in itself. By exploring it, the subjects that the texts and interviews of this small thematic file in ARTA *bring to attention range from the heavy and incredibly resilient inheritance of Constantin Brâncuși in Romanian sculpture to that special aesthetics (never questioned as such, almost always stultified with generalizations) of the Romanian open-air sculpture symposiums in the '70s and '80s. In this respect, everything could be summed up to the issue: what happened in Romanian sculpture after Brâncuși? The answers, embedded here in their historical data, sometimes in essays or sketchy historiographical attempts, are disparate ingredients, assumably incomplete, of an anticipation, for sculpture as a territory of problematization to become present. Although, maybe precisely its partial absence from the "menu" of contemporary art events makes this discussion particularly interesting, as I was saying.*

Now, when this text must be ready for print, I just want to add this: the legacy of Brancusi shaped a canon, a gallery of prestigious Romanian Sculptors with capital S that is not debatable yet. The photography of sculpture in Romania not just contributed to shaping that gallery, but had a more complex role to play in the history of Romanian sculpture, which needs comprehensive study. A small exhibition at the Romanian Academy in Bucharest just opened, accompanied by a large catalogue and a symposium, in order to pay homage to the Romanian sculptor Gheza Vida at his centenary. This leads to another topic to be further studied, namely the relation established, or not, between local modernism and the import of Socialist Realism in Romanian sculpture of the '50s, in a moment when Brancusi was temporarily banned from the gallery mentioned above. Last but not least, one can hardly ignore the way writers, art historians, researchers, artists continue to shape the discourse around local sculpture, how they talk and how they write about Romanian sculptors. The following texts enact this discourse and I find them interesting at least from this point of view.

Sculptura românească după Constantin Brâncuşi

Interviu cu Ioana Vlasiu, Virginia Barbu, Ruxanda Beldiman, Irina Cărăbaş, Olivia Niţiş, Ruxanda Beldiman, Corina Teacă, istorici de artă şi cercetătoare la Institutul de Istoria Artei „George Oprescu" din Bucureşti

interviu realizat de **ADRIANA OPREA**

*O importantă apariţie editorială este recent publicatul „Dicţionar al sculptorilor din România. Secolele XIX-XX" (Editura Academiei, 2011, 2012), coordonat de Ioana Vlasiu şi realizat, împreună cu dânsa, de istorici de artă ai Institutului de Istoria Artei „George Oprescu" din Bucureşti. Autoarele dicţionarului – Virginia Barbu, Ruxanda Beldiman, Irina Cărăbaş, Olivia Niţiş, Corina Teacă – sunt cele care au iniţiat tot sub coordonarea Ioanei Vlasiu proiectul documentar „*Sfântul din Montparnasse*" între document şi mit. Un secol de exegeză brâncuşiană". Proiectul este o cercetare despre sculptorul Constantin Brâncuşi care a pornit de la arhiva Brezianu. Istoricul de artă Barbu Brezianu şi-a dedicat mare parte din viaţă cercetării operei lui Brâncuşi, iar o mare parte din arhiva lui a fost donată în 2008 Institutului de Istoria Artei.*

Brâncuşi

Adriana Oprea: Aș vrea să încep această discuție pornind de la Brâncuși. De ce „Sfântul din Montparnasse" ca titlu pentru proiectul dumneavoastră de cercetare?
Ioana Vlasiu: Opera și viaţa lui Constantin Brâncuși au suscitat abordări și interpretări foarte diferite, din perspective metodologice care au evoluat o dată cu disciplina istoriei artei însăși de la cercetări istorice minuţioase până la interpretări feministe. Mitul Brâncuși a fost alimentat de scriitori care i-au dedicat poezii, piese de teatru, romane, de artiști care au difuzat idei și soluţii formale brâncușiene. Dar pentru mulţi contemporani și urmași, Brâncuși a fost eroul modernităţii, inventatorul absolut al sculpturii moderne. Titlul proiectului sugerează tocmai această tensiune între cercetarea de tip academic care își argumentează ipotezele, şi fabulaţia, legenda care subîntinde posteritatea lui. „Sfântul din Montparnasse" este titlul unui roman cunoscut al prietenului său, scriitorul Petre Neagoe.

A.O.: Care este, în linii mari, istoria receptării lui Constantin Brâncuși în România?
I.V.: Foarte pe scurt spus – între 1910 și 1914 când trimite de la Paris câteva din cele mai importante lucrări de după desprinderea de Rodin – *Sărutul, Cuminţenia pământului, Domnişoara Pogany,* Brâncuşi este foarte bine primit de câţiva critici cu intuiţie printre care mai ales Tudor Arghezi, dar şi Vlahuţă, printre alţii. I se refuză însă comenzi oficiale. Un moment important al receptării lui este legat de grupul avangardist de la revista *Contimporanul* cu care expune în 1924, mai ales la insistenţele Miliţei Petraşcu, fosta lui elevă. În afară de Miliţa, care merge un timp pe urmele lui, sculptorii din perioada interbelică sunt, cei mai mulţi, în admiraţia lui Bourdelle şi nu-l înţeleg pe Brâncuşi. Jalea îl consideră un sculptor decorativ, iar Oscar Han, cu maliţia lui, îl bănuieşte de impostură şi îi înscenează farse. La Cluj situaţia e puţin diferită, pentru că sculptorii tineri ai anilor '30, elevi ai lui Romul Ladea care cioplise în atelierul lui Brâncuşi, sunt atraşi şi experimentează estetica „taille directe" propovăduită un timp de „sfântul din Montparnasse". În expoziţiile oficiale de artă românească în străinătate (1924 Veneţia, 1930 Haga, Amsterdam, Bruxelles, 1937 Paris cu o singură lucrare) Brâncuşi nu ocupă un loc special. Se pare că femeile au

Pagina alăturată:
Barbu Brezianu și Isamu Noguchi la Coloana infinită, 1981. Foto: Arhiva Barbu Brezianu, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu"

Sus:
1. Barbu Brezianu cu Isamu Noguchi, 1981
2. de la stânga la dreapta: Mircea Popescu, director adjunct al Institutului de istoria artei, Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, V.G. Paleolog, Barbu Brezianu cu ocazia Colocviului Internațional Brâncuși, București, 1967. Foto: Arhiva Barbu Brezianu, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu"

crezut mai mult în el pentru că singura comandă primită în țară – Ansamblul de la Târgu-Jiu – i se datorează aceleiași fidele Milița Petrașcu și diligențelor Aretiei Tătărescu, președinta Ligii femeilor gorjene, deși încă din 1930 Brâncuși propusese primarului Dem. Dobrescu ridicarea Coloanei sale într-o piață bucureșteană. Prin presă apăreau mențiuni, relatări despre el, uneori interviuri, poeții îi dedicau versuri (Blaga printre alții), dar nu era unanim admirat și nici susținut de oficialități.
După 1948 mai ales, odată cu toată arta „burgheză", avangarda interbelică, adică și Brâncuși, este pusă la index, în unele cazuri cu consimțământul activ exprimat al avangardiștilor înșiși. Este adeseori citată poziția lui George Oprescu față de Brâncuși, așa cum a fost exprimată în istoria sa a sculpturii în prima ediție din 1954 – o apreciere a operei lui limitată la perioada de început, rodiniană, și o condamnare brutală a operei lui inovatoare de maturitate. Cred că aici e nevoie de unele explicații. Oprescu nu aprecia intruziunea politicului în artă, savurând în schimb rafinamentul, bunul gust, sensibilitatea nativă a artistului capabil să se exprime în formule originale, așa cum critica lui de artă și colecția sa, din care nu lipsește de altfel un *Cap de copil* de Brâncuși, o confirmă. Cu o formație clasică, Oprescu nu a fost nici înainte de instalarea comunismului un adept al ideologiei și modurilor de reprezentare ale avangardei, așa încât respingerea lui Brâncuși era evident sinceră și nu o concesie făcută regimului. Nu e mai puțin adevărat însă că opinii de acest fel, emise de o autoritate în materie de istoria artei, erau menite să legitimeze politica culturală a momentului.
O recuperare a lui Brâncuși începe în ultimii săi ani de viață când mesageri din România încearcă, fără succes, să îl reapropie de țară. În decembrie 1956, cu mai puțin de trei luni înainte de moartea lui, Muzeul de artă din București îi consacră o expoziție, prima din Europa, cu lucrări aflate la acel moment în România.
Moment de vârf al procesului de recuperare, *Colocviul Internațional Constantin Brâncuși* din 1967 trebuie plasat în contextul deschiderii României spre Occident din acei ani. Nici înainte nici după această dată nu au mai fost reuniți în România atâția istorici de artă importanți de la Carola Giedion-Welcker până la Friedrich Teja Bach și Marielle Tabart, aflați la începuturile pasiunii lor pentru Brâncuși. Redescoperirea lui Brâncuși a mers mână-n mână cu reînnodarea legăturilor cu Occidentul în cazul generațiilor mai vârstnice și redescoperirea lui de către cei tineri. Dacă se poate spune că acum începe să se profileze un mit Brâncuși cred că, dincolo de manipularea lui oficială, în numele lui Brâncuși au devenit posibile libertăți și deschideri spre arta Europei de vest care altfel cine știe cât timp ar mai fi întârziat. În acest sens cred că mitul Brâncuși a funcționat pozitiv.
În prezent asistăm la dezvoltarea unei hagiografii care mi se pare extrem de nocivă. Toată agitația care se face de câtva timp, dar din ce în ce mai zgomotos și cu o insistență demnă de o cauză mai bună, în jurul aducerii osemintelor lui Brâncuși în țară, de către persoane fără nici un fel de credibilitate sau autoritate morală, cu argumente false, care din păcate au reușit să-l convingă chiar pe președintele Academiei Române, este profund îngrijorătoare. Nu contest că manifestări de acest tip pot fi pornite dintr-un imbold sincer. Dar de ce nu l-am omagia pe Brâncuși traducând și publicând cea mai serioasă monografie de până acum, apărută deja cu douăzeci de ani de ani în urmă, a istoricului german Friedrich Teja Bach? Sau alte titluri recente din bibliografia internațională sau reeditarea unor texte de referință. Ar presupune un efort financiar, dar ar sluji într-adevăr memoria lui Brâncuși, ar fi chiar un gest patriotic. Faceți un test și căutați cărți serioase despre Brâncuși în librăriile de la noi, și în cele ale muzeelor, și vedeți ce o să găsiți.

A.O.: S-a scris mult despre posteritatea lui Brâncuși în arta românească (numai în revista *Arta*, spre pildă, a existat ani de zile înainte de 1989 o rubrică dedicată lui Brâncuși). Care sunt legăturile între această tradiție locală și influența lui Brâncuși în arta internațională?

I.V.: După expoziția faimoasă de la Armory Show din 1913 (centenarul ei va fi comemorat la New York printr-o mare expoziție), Duchamp este cel care l-a susținut și promovat cel mai mult pe Brâncuși în America, lui i se datorează în mare măsură succesul și notorietatea lui acolo. Pe de altă parte, unii dintre cei mai importanți sculptori moderniști se revendică în mod declarat de la el: Henry Moore sau Isamu Noguchi. Se știe mai puțin că minimaliștii americani au, unii dintre ei, lucrări de master pe Brâncuși. Există și cazul sculptorul britanic Nicholas Pope, care vine în România în 1974 pentru a studia la fața locului nu doar operele lui Brâncuși, ci și civi-

lizația țărănească de la care știa că Brâncuși se revendicase. El va fi marcat de acest contact, care îl va influența atunci când va face călătoria în Africa din 1982, regândindu-și demersul sculptural în urma conviețuirii cu populațiile arhaice din Mozambic și Tanzania. E interesant însă că în Franța, țara care l-a adoptat pe Brâncuși, influența lui a fost mult mai mică; se poate spune că i-a marcat mai degrabă pe sculptorii minimaliști americani, și că parte din statura, importanța, influența lui Brâncuși astăzi li se datorează și lor.
În România, amprenta lui Brâncuși, evidentă, despre care s-a tot scris, asupra unor sculptori care se afirmă la începutul anilor '60 – de la George Apostu, Ovidiu Maitec, Gheorghe Iliescu-Călinești până la artiști din exil ca Andrei Cădere, Paul Neagu și Peter Jacobi care au integrat-o în mod diferit, a făcut poate să se treacă cu vederea felul în care estetica brâncușiană a marcat ceea ce se poate numi „școala taberelor de sculptură", începând din anii '70. Toată producția realizată în taberele de sculptură, care continuă și după 1989 în România, este masiv hrănită de posteritatea lui Brâncuși. La fel de interesant, sculptura figurativă românească din anii '80, care pare să se despartă de Brâncuși sau de tradiția sculpturii abstracte, și să se arate critică față de moștenirea brâncușiană, e numai pe jumătate critică de vreme ce poți vedea în sculptura acelei perioade, de exemplu, multe capete de copii, sau îl poți vedea pe Gorduz făcând o serie de lucrări în care parafrazează ludic „Cuminţenia pământului", care devine parte a unor colaje blând ironice. Așa că Brâncuși e o referință nu doar în sculptura noastră abstractă, ci și pe linia ei figurativă. Însă o critică a acestei mitologii de sorginte modernistă, din care Brâncuși este parte, nu s-a făcut la noi. Nu în maniera în care ea a avut loc în sculptura britanică, atunci când s-a vorbit despre *New British Sculpture* sau despre reacția tinerilor sculptori la estetica modernistă a lui Henry Moore, ea însăși fondatoare de școală în primele decenii ale secolului XX. Dar contextul era diferit. E greu de imaginat că Brâncuși, cel mai important artist român recunoscut internațional, ar fi putut fi contestat sau ar putea să fie de către artiștii sau istoricii de artă români, cu atât mai mult cu cât opera lui cu multiple fațete continuă să trezească interes, mai nou și prin punerea în valoare a fotografiei și filmului, domenii recente de exegeză brâncușiană.

A.O.: Dar înainte de a o supune critici, poate ar trebui să spunem în ce constă de fapt mitologia brâncușiană, mitul din jurul lui Brâncuși în sculptura românească, fasonat cum a fost el de paradigma modernistă.
I.V.: Când un sculptor ca George Apostu, căruia nu i-au lipsit nici vocația nici recunoașterea, se întreba: „Cum mai poți fi sculptor după Brâncuși?", simți că admirația față de Brâncuși a intrat într-o zonă a excesului. Au existat sculptori și după Michelangelo, există și după Brâncuși!

A.O: Proiectul documentar *„Sfântul din Montparnasse": între document și mit*. *Un secol de exegeză brâncușiană* este unul din primele roade ale accesului la arhiva istoricului de artă Barbu Brezianu, după moartea acestuia în 2008. Pe scurt, care e importanța lui Barbu Brezianu în studiul operei lui Constantin Brâncuși?
I.V.: Barbu Brezianu, scriitor, traducător și magistrat la sfârșitul anilor '30, devine istoric de artă și documentarist la Institutul de Istoria Artei al Academiei Române condus de George Oprescu, după 1950. Deși activitatea lui de cercetător nu se rezumă la Brâncuși (a publicat monografiile Karl Storck 1955, Tonitza 1967, mai multe studii despre Grigorescu și alte teme ale artei românești moderne), din anii '60 el începe să se ocupe de opera sculptorului român, câștigând treptat prețuirea confraților străini, preocupați de același subiect. Brezianu este autorul catalogului critic al lucrărilor lui Brâncuși în România: „Opera lui Constantin Brâncuși în România" (1974, cu două alte ediții revăzute și adăugite în 1976 și 1998). În bibliografia brâncușiană, este cel care aduce în atenție perioada de tinerețe din cariera artistului, aproape necunoscută până la acea dată. Poartă o corespondență susținută cu artiști, colecționari, prieteni ai lui Brâncuși, documentând goluri din biografia și activitatea lui Brâncuși, stabilind lista participărilor, numeroase, la diverse expoziții europene și americane, contextul cultural al genezei unor opere. Un schimb intens de scrisori a avut cu istoricii de artă Ionel Jianu și Sidney Geist, amândoi autori ai unor cărți despre sculptorul român. Printre corespondenții săi s-au mai numărat istoricii de artă Herbert Read, Udo Kultermann, Eric Shanes, Doina Lemny, nu în ultimul rând Friedrich Teja Bach. Cu ocazia organizării retrospectivei *Constantin Brancusi: 1876-1957* la Philadelphia Museum of Art și Centre Georges Pompidou din Paris în 1995, Margit Rowell, unul dintre curatorii expoziției, se va consulta cu Brezianu. Vizita lui Isamu Noguchi în România în 1981, un sculptor care a recunoscut mereu rolul formator al întâlnirii sale cu Brâncuși, a fost mediată de Barbu Brezianu.

A.O.: Ce anume compune arhiva Barbu Brezianu și cum și-a propus proiectul *Sfântul din Montparnasse* să opereze cu ea?
I.V.: În 2008 Andrei Brezianu, fiul lui Barbu Brezianu, a donat arhiva tatălui său Institutului de Istoria Artei „George Oprescu". Arhiva Barbu Brezianu cuprinde laboratorul istoricului de artă, „fața nevăzută a icebergului", ca să folosesc o metoforă tocită, toată truda de furnicuță care a făcut să avanseze cunoașterea – notițe de toate felurile, excerpte bibliografice, cupuri de presă în mare cantitate, cataloage de expoziții, fotografii, fotocopii, totalizând peste 300 de dosare. Nu în ultimul rând cărți și periodice (1500 de titluri axate mai ales pe Brâncuși și sculptura secolului XX, fiecare carte conținând în plus un mare număr de cupuri de presă și documente), dar și un corpus consistent de corespondență dintre care numai de la Ionel Jianu și Sidney Geist în jur de 150 de scrisori; înregistrări radiofonice și filme ale colaborărilor lui la emisiuni de artă. Ceea ce ne-a interesat inițiind acest proiect a fost să punem în ordine acest vast corpus documentar și să îl facem accesibil cercetărilor viitoare. Tot acest material, inventariat și clasificat în cadrul proiectului *Sfântul din Montparnasse* va fi consultabil. Fiecare dosar documentar a fost descris într-un opis, pentru a avea o evidență a ceea ce ele conțin. Cărțile au fost deja catalogate și introduse în catalogul general al bibliotecii Institutului de către colegele mele Maria Anghelescu, Antoaneta Alexandru și Marina Aposteanu, care poate fi consultat în versiune electronică. Le-am cooptat în proiect și pe Alexandra Croitoru și Elena Dumitrescu, pentru că am vrut să avem și perspectiva unor artiști asupra unei arhive născute în jurul operei unui sculptor.

Sus:
1. Barbu Brezianu în biblioteca Institutului de Istoria Artei, Muzeul de Artă, fostul Palat Regal. Foto: Arhiva Barbu Brezianu, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu"
2. Barbu Brezianu, Ion Frunzetti, Mircea Popescu, Radu Bogdan, Radu Ionescu în anii '50. Foto: Arhiva Barbu Brezianu, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu"

Dicţionarul sculptorilor din România

A.O.: Nu doar sculptura lui Brâncuşi a făcut obiectul cercetării dumneavoastră. Aţi încheiat de curând lucrul la al doilea volum al „Dicţionarului sculptorilor din România", o publicaţie recentă a Editurii Academiei Române, care prezintă o imagine generală asupra sculpturii româneşti din secolele XIX şi XX. Punând în pagină o listă consistentă de nume de sculptori, fiecăruia fiindu-i dedicată câte o fişă documentară, importanţa acestei publicaţii stă în faptul că oferă date pentru configurarea unei istorii cvasi-exhaustive a sculpturii româneşti moderne şi contemporane (atât înainte cât şi după Brâncuşi, dacă e să păstrăm reperul primei părţi a discuţiei noastre). Nu e singurul dicţionar al sculpturii româneşti publicat după 1989, cu toate astea este o raritate editorială, o publicaţie mai mult decât salutară. De unde a pornit ideea dicţionarului?

I.V.: În cadrul Institutul de Istoria Artei „George Oprescu", am colaborat mulţi ani împreună cu colegele mele la Allgemeines Künstler Lexikon, dicţionar cu adevărat enciclopedic care cuprinde artişti din toate epocile şi toate ţările, editat acum de Zentralinstitut für Kunstgeschichte din München. Ne-am făcut într-un fel antrenamentul pentru tipul de cercetare pe care îl presupune lucrul la un dicţionar. Proiectul iniţial a fost unul mai vast, o „enciclopedie a artelor", un mamut la care erau cooptaţi şi medievişti, şi teatrologi şi istorici ai altor arte decât cea vizuală. Era imposibil de realizat, aşa că, întrucât lucrasem cel mai mult pe sculptură, am decis un decupaj şi ne-am concentrat toată activitatea în vederea unui dicţionar al sculptorilor. A mai existat anterior o astfel de iniţiativă – „Un secol de sculptură românească", Editura Meta, 2001, dicţionar de sculptură românească coordonat de Alexandra Titu, dar care din păcate s-a oprit la volumul I (literele A-D).

A.O: Dicţionarele par să fie greu de finalizat, de dus până la capătul alfabetului, nu sunt o intreprindere uşoară. Pe de altă parte, în acest caz există şi o „problemă a sculpturii", o vagă marginalizare a domeniului în publicistica de artă şi în lumea artistică autohtonă (de fapt, în peisajul mai larg al lumii artistice globale de azi se întâmplă la fel). Situaţia e moştenită: în istoria artei europene pictura devansase de multă vreme mediul sculpturii, văzută ca o soră mai mică a primeia, în orice caz secondând-o din urmă pe calea inovaţiei, progresului şi a revoluţiei artistice, aşa cum ni le descrie naraţiunea modernistă a istoriei artei. În momentul apariţiei celor două volume ale dicţionarului, literatura artistică românească nu avea un asemenea instrument de lucru, dar nu avea, ce-i drept, nici interesul specific pentru mediul sculpturii care să faciliteze apariţia lui. De ce un dicţionar de sculptură?

I.V.: Ca să contrazic cele de mai sus, dacă vorbim despre istoria sculpturii româneşti, trebuie spus că inovaţia absolută în arta românească pe cale de a se moderniza în decursul secolului al XIX-lea nu a fost pictura, a cărei tradiţie, fie şi diferită, preexista, ci sculptura. Sub forma ei figurativă de inspiraţie europeană, sculptura este emblematică pentru modernitatea de secol XIX din câmpul artei de la noi, poate mai mult decât a fost pictura. Monumentul public nu exista înainte de această dată în oraşele româneşti. Există şi o istorie socială a sculpturii care s-ar putea scrie: în perioada interbelică a existat o burghezie cultivată care comanda sculptură, se cereau foarte mult portretele, sculptură de interior; sculptura se adresa şi zonei private, mai mult decât astăzi.

A.O: Cum aţi realizat acest dicţionar? Care sunt sursele informaţiei lui şi care sunt sursele de imagine pentru sculptura românească?

I.V.: Institutul de Istoria Artei are o arhivă destul de consistentă mai ales pentru perioada anterioară anului 1975, aşa că bună parte din bibliografie ne-a fost la îndemână. Aproape toţi sculptorii incluşi au fost ilustraţi cu o imagine. Fotografiile provin parţial din fototeca Institutului, dar şi din alte fonduri documentare, cum este cel deţinut de MNAC, indispensabil pentru orice cercetare a artei din ultimii 50 de ani. Am apelat şi la Arhiva UAP pe vremea când mai era accesibilă şi direct la artişti când nu am avut altă soluţie. Dicţionarul „Un secol de sculptură românească" este mult mai bogat ilustrat decât „al nostru", dar a ajuns doar până la litera D. Noi am reuşit totuşi să îl incheiem şi să convingem Editura Academiei să îl publice, fie şi numai într-un tiraj de două sute de exmplare.

A.O: Ce criterii au decis lista numelor de sculptori români incluşi în dicţionar?

I.V.: În principiu dicţionarul este exhaustiv. Am consultat alte dicţionare, index-urile publicaţiilor de artă românească, printre care cel al revistei Arta, deosebit de util, realizat de colega noastră bibliotecara Marina Aposteanu, documentaţia existentă referitoare la expoziţii, volumele editate de unele filiale ale UAP din provincie. O mare dificultate a presupus selecţia materialului documentar din noianul de informaţie nedecantată peste care am dat, e nevoie de timp şi de o muncă sistematică de cercetare pentru a selecta în funcţie de un anume criteriu al importanţei. Aveam, de exemplu, CV-uri enorme din care era aproape imposibil să îţi dai seama ce merită menţionat şi ce nu. Am dorit totodată să nu excludem noţiunea unei sculpturalităţi extinse, în care să-şi găsească locul şi artişti precum Andrei Cădere, inclus în primul volum al dicţionarului. Însă regret că nu l-am inclus pe Mircea Cantor cu „Poarta" lui. Nu am putut evita unele omisiuni, pe care nu putem decât să le regretăm.

A.O: Cum a fost receptată apariţia dicţionarului sculptorilor români în mediul artistic de la noi?

I.V.: Primul volum să zicem că a avut succes, s-a epuizat imediat după apariţie (e drept că avea un tiraj de doar 200 de exemplare), al doilea poate fi găsit la librăria Editurii Academiei (Calea 13 Septembrie, lângă Palatul Parlamentului). Ambele vor fi accesibile electronic pe site-ul Institutului. Distribuţia volumelor însă are de suferit, nu ştiu dacă toate institutele, bibliotecile şi muzeele din ţară îl deţin sau au cunoştinţă de existenţa lui; cu toate astea, cele două volume au ajuns la Stanford University şi la Bibliotheque Nationale de France de la Paris.

Jos:
1. Barbu Brezianu cu Sidney Geist. Foto: Arhiva Barbu Brezianu, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu"
2. Anii '50, Barbu Brezianu pe teren, cercetând bisericile pictate de Grigorescu de la Băicoi, Pucheni, ş.a. Foto: Arhiva Barbu Brezianu, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu"

Sculptura românească de la sfârşitul anilor ‘60 şi începutul anilor ‘70

Secvenţe avangardiste

text de **RAMONA NOVICOV**

În ambianţa permisivă a „primăverii ceauşiste", sculptura românească de la sfârşitul anilor '60 şi începutul anilor '70, în special cea practicată de tânăra generaţie atunci afirmată, s-a putut ocupa, în sfârşit, în mod programatic, de problematica limbajului vizual specifică acestui gen artistic. Demersul legitim s-a conjugat cu explorarea diferitelor zone de graniţă a căror spaţialitate ambiguă era tentantă pentru mânuitorii volumelor sculpturale; aceste zone, prin echivocul, efemerul şi reversibilitatea lor, se arătau ca spaţii de trecere, neutre, de-personalizate, capabile să tranziteze un conţinut mai vast decât cel ce putea fi pus, restrictiv, într-o formă anume. Ţinta majoră era crearea unei zone trans-subiective, neutre, de grad zero, prin diferite mecanisme ale obiectivizării. De ce această preocupare pentru atingerea gradului zero al raportului dintre formă şi spaţiu? Pentru că, pentru a se putea reconfigura în noi structuri plastice, inaccesibile retoricii realismului socialist, practic oricărei retorici, evoluţia formei în spaţiu putea fi întreruptă, fragmentată şi ritmată prin procedeele formalizării: contragerea în modúl şi serializarea.

Dreapta:
1. George Apostu, Fluturi, 1969, bronz, Costineşti

Astfel, prin multiplicare serială şi modulare, spaţiul plastic putea fi restructurat şi investit cu o nouă semnificaţie, a cărei formalizare ermetică, mobilă şi independentă din punct de vedere plastic conferea artiştilor o anume imunitate la ideologii şi servituţi în raporturile lor cu un regim totalitar, şi le asigura racordul direct la curentele majore ale avangardei internaţionale. Suportul ideologic era asigurat de baterea monedei pe „revoluţia tehnico-ştiinţifică". Sculptura practicată de noul val avangardist de artişti nu mai era constrânsă să fie suportul material al unei ideologii partinice, ci rezultatul unei meditaţii şi al unui exerciţiu modern, liberalizat, chiar elitist, de autonomizare a limbajului plastic. Forma-cheie, conceptuală, prin care s-a făcut această autonomizare a fost, în opinia noastră, modulul. Prin eliminarea accentelor ierarhice şi prin relevarea unei ritmicităţi intrinseci câmpului vizual, modulul conducea forma plastică discursivă către o ordine formalizată, trans-individuală şi non-subiectivă, dar care, în mod paradoxal, păstra pe mai departe conceptul de formă în spaţiul consacrat al sculpturalităţii.

Textul de faţă se referă la problematica sculpturii ce nu a migrat, în intervalul de care ne ocupăm, spre teritorii de graniţă, în special către arta ambientală, arhitectură sau către noile tehnologii, ci s-a ocupat în mod programatic de raportul plastic funciar, modular, al formei în spaţiu. Dar ce fel de formă şi ce fel de spaţiu era acela, ne spun sculptorii noii generaţii manifestate la sfîrşitul anilor '60. Spaţiul lor plastic era plasat în intervalul aventuros dintre clasicitate şi experiment. Textul de faţă şi-a propus doar să atingă această problematică prezentă în creaţia unor tineri sculptori ai perioadei. Mircea Spătaru, George Apostu, Ovidiu Maitec, Mihai Olos, Ion Condiescu, Horia Flamându, Constantin Popovici au manifestat un interes special pentru problematica tiparului şi a modulului care, ambele, se întâlneau, în planul lor de naştere, cu problematica arhetipurilor şi cu cea a formalismului generat de structuri. *Pars pro toto*, invoc trei exemple: pentru Mircea Spătaru, cel din anii '70 ai Bienalelor Tineretului de la Paris, tiparul era forma modulară ce exalta permisivitatea totală a interiorului, a golului. El a văzut în această formă perimetrală, fără conţinut formal, o forţă de atracţie specială. Cu un conţinut impalpabil ce scapă rigorilor unei gândiri discursive sau totalitare, cu o încărcătură plastică ce nu poate fi încarcerată, condiţionată, deteriorată, mistificată din cauza lipsei de conţinut formal, tiparele sale („tiparul pentru Adam şi Eva", „tiparul pentru tronul îngerilor", „tiparul pentru făcut oameni"…) circumscriu condiţia formei virtuale ; să spunem că o aduc la un fel de grad

Summary

Romanian Sculpture of the Late '60s and Early '70s. Avant-garde Stances

In the permissive environment of the "Ceausescu spring", Romanian sculpture of the late '60s and early '70s, especially as performed by the just emerging younger generation, resorted to new space approaches, so that the language of sculptural space could be reconfigured into new artistic structures, off the reach of socialist realism rhetoric, virtually beyond any rhetoric whatsoever. Thus, by means of serial and modular multiplication, artistic space could be restructured and it bestowed a new meaning, whose rigid, mobile and artistically autonomous formalization was granting artists a certain degree of immunity in their relationship with a totalitarian regime. But the most important thing is that these structures provided direct connection to major trends of the international avant-garde. Sculpture as performed by the new wave of avant-garde artists was not constrained to the material support of a partisan ideology, but the result of meditation and of engaging into modern, liberal, even elitist, autonomy of artistic language. Their manifesting range was to be found within the daring interval that separates classic and experimental.

zero al sculpturii. Sunt forme-hotar ce limitează şi proiectează un gol activ, un spaţiu contemplativ traversat de lumină. Înlăuntrul tiparului, spaţiul este plenar, incoruptibil, negentropic. Pentru perceperea lui, sculptorul oferea, prudent şi circumspect, doar punctele de sprijin. Deşi aflate, precar, la hotar, formele tiparelor rămân, totuşi, în zona sculpturii: paradoxal, sculpturalitatea lor nu e anihilată, precum spaţiul interior al unei arhitecturi ce nu subsumează, ci celebrează zidurile care îl conţin.

George Apostu se înscrie în linia avangardei nu prin ruptură, ci prin re-întoarcere într-un primordial «acasă», în grădina acelei sculpturi „de dincolo de sculptură", cum o denumea chiar el, hrănită din forţa arhetipurilor. Acest sens anabatic e limpede exprimat în turbioanele modulare, pline de graţie, ale „Fluturilor". Complementară, supusă gravitaţiei, e forma sculpturală din seria „Tată şi fiu". Risipirile, ispitirile şi extazul anamnezic al «fiului» sunt închise în monumentalitatea mută, solemnă din ciclurile „Tată şi fiu" şi „Arborii vieţii", ca să se elibereze jucăuş, ca şi când ar sfredeli cerul, în „Fluturi" sau în „Fructul soarelui".

Ion Condiescu, în perioada de care ne ocupăm, practica o sculptură tutelată de modelul elin, „pre-socratic", ce zămislea forme a căror luminozitate, puritate şi eleganţă evocau trupuri de Kore. Din lemn sau marmură, formele sale conjugau acele energii doar presimţite la întâlnirea dintre unghiuri nete şi curburi insinuante, delicat finisate. Monolitice, compacte şi clare, uneori ele purtau un straniu stigmat: flagelată scurt şi puternic, prin incizia colorată în roşu, forma se încărca cu un pathos neaşteptat în ordinea formelor clasice. De aceea apare surprinzătoare schimbarea de direcţie pe care o realizează expoziţia personală din 1974. În ciclul de „Măşti", dar mai ales în şocanta efigie a lui Eminescu, întregul limbaj, până atunci calofil, s-a răsturnat în opusul său, decis să anuleze, aproape brutal, clişeele unei retorici sculpturale obosite de prea multă estetizare. „Statuia" lui Eminescu era, de fapt, o anti-statuie, un anti-portret, un anti-monument. Era mai degrabă un edicul arhaic, un adăpost al umbrei aruncate de lumina nemuritoare şi rece a Luceafărului. În asamblajul său monumental, Ion Condiescu încastra în carcasa sarcofagului antropomorf, ca pe un caboşon, masca mortuară a poetului, un *ready-made* adus fără ezitare din imperiul informal al morţii.

De sus în jos:
1. Mircea Spătaru, Tipar de scaun pentru îngeri, 1971, material plastic
2. Pavel Ilie, Proiect, instalaţie de paie, 1974
3. Ion Condiescu, Ansamblu statuar, Costineşti.
4. Ion Condiescu, Eminescu, 1974, asamblaj, lemn, ipsos

Cele două sculpturi

Dedesubt și pagina alăturată:
Vedere din expoziție
Exhibition view

Arhetipuri sculpturale. Sculptura în lemn.
Opere din patrimoniul Galeriei Naționale 1918-1999
Muzeul Național de Artă al României, București
Curator: Ana Zoe Pop
5 iulie – 28 octombrie 2012

Text de **ADRIANA OPREA**

Există cel puţin două istorii ale artei, una muzeală şi alta academică: Muzeul şi Universitatea. Privită în cheia unei atari dihotomii, Arhetipuri sculpturale. Sculptura în lemn *este o expoziţie organizată în 2012 la Muzeul Naţional de Artă al României, care pare să spună aproape totul din titlu. Arhetipalul e o temă veche şi fascinantă, cu o istorie a ei în sculptura românească, de-a lungul căreia momentul anilor '60-'70 şi redescoperirea lui Brâncuşi sunt doar un episod.*

Evocând un întreg univers discursiv, „arhetip" e un termen care pregătește pentru o expoziție de-un anumit fel; dacă spui arhetip în lumea artei actuale, fie că vrei, fie că nu, ești un tip *old style*, un esențialist, iar percepția obișnuită asociază esențialismul, și o face corect de altfel, cu instituțiile *establishment*-ului, ale conservării și consacrării în istoria artei. De aceea, titlul acesta are un sunet pe care expoziția îl confirma neîntârziat: vocea care se aude în *Arhetipuri sculpturale* este mai ales a Muzeului, instituția muzeală e cea care vorbește prin ea (cu atât mai mult cu cât expoziția a arătat sculptură numai din depozitele MNAR).
În virtutea dihotomiei muzeu/universitate, văzută de nenumărate ori tranșant și reductiv cum spuneam, muzeul produce o istorie a artei centrată pe obiect – și „academicii" de la cunoscutul Clark Institute au discutat într-una din minunatele antologii de studii publicate de ei despre „the lure of the object", nevoiți fiind, dacă vorbeau despre efectul obiectului ca despre o ispită, ca ceva exercitând o atracție irațională, să invoce la tot pasul relația obiectului cu muzeul. Dinspre acest obiect concret, pentru a cărui putere de ispitire muzeul a fost privit adesea ca fiind cel mai bun receptacol inventat până acum, istoria academică a artei care se construiește în universități deturnează atenția înspre teorie, discurs, interpretare și context. Nu, nu Muzeul ne redă adevărul obiectului, zice Academia, și ne pune imediat pe lamă chimia lui conceptuală, ceea ce-l face posibil, gândirea, corpul și lumea celui care l-a produs atunci, gândirea, corpul și lumea celui care îl vede acum. Radiografiat contextual, obiectul nu există ca atare, el este de fapt un construct, o rețea de semnificații, așa ne predică *scholarship*-ul academic. Astfel, două istorii distincte se privesc reciproc cu suspiciune și își găsesc una alteia nod în papură. Se spune că și oamenii care populează și edifică aceste două istorii ale artei sunt diferiți, au o construcție profesională distinctă, o educație și un profil intelectual care îi deosebește pe unii de alții. Curatorii de muzeu le reproșează universitarilor că uită de prezența nudă, ingenuă, fizică și „pur" estetică a obiectului, de grija pe care acesta, mereu un lucru fragil de o vulnerabilitate inimaginabilă, o reclamă. Academia pune pe seama Muzeului ruptura de viața curentă și obișnuită în interiorul căreia obiectul trăiește, de care el, Muzeul îl desparte izolându-l între pereții unui edificiu care ar întreține o relație suspectă cu *entertainment*-ul cultural.
Ce-i drept, căsnicia celor două istorii mergea parcă mai bine pe vremea lui Panofsky sau Riegl, când istoria artei începea să se prezinte lumii ca o disciplină profesionalizată și când istoricii de artă care i-au fost părinți fondatori erau, prin formație, familiarizați cu muzeul. De fapt, divorțul celor două istorii s-a produs, atât de acutizat cum pare azi, sub efectul nașterii „noii istorii a artei", care e o școală a suspiciunii, scepticismului și demistificării. Totul în artă, în cultură, e re-prezentat, inclusiv suspiciunea însăși. Noua istorie a artei este cea care ne spune că obiectul e un construct, suspicioasă fiind în deconstrucția ei inclusiv, și poate mai ales, față de o instituție *old style* cum e muzeul.
Cu toate astea, există un loc în care cele două istorii și cele două instituții care le produc se întâlnesc incontumabil și el este acomodat, deloc întâmplător, de una dintre ele. Locul în care ele reușesc să se completeze este expoziția temporară care ritmează viața oricărui muzeu. Că cele două instituții comunică, lucrează împreună acolo cu adevărat se certifică în *Arhetipuri sculpturale* pentru că „mâna" muzeului a avut aici de partea ei „mintea" sobră și pertinentă a unui istoric de artă, care a explicat demersul cu o claritate exemplară (că vorbeam de voce și sunetul termenilor) atât în expoziție cât și în catalog. Asta chiar dacă discursul istoricului de artă Ioana Vlasiu proptește și astfel adâncește și limitează discursul muzeal la el însuși, nu îl dislocă și nu-l completează prin diferență, pur și simplu îl reafirmă: Academia ar spune că ce am văzut la MNAR a fost, previzibil, o expoziție de muzeu.
Organizată de Ana Zoe Pop, sculptoriță și totodată muzeograf la MNAR, expoziția *Arhetipuri sculpturale* educă, pune pe masă termenii practici, concreți, ai problemei, și de aceea excursul istoricului de artă e secondat de explicațiile unui binevenit îndreptar tehnic. Cum se face sculptură în lemn? E bine de știut mai întâi datul concret al obiectului, pentru că

elementaritatea producerii lui îl explică cel mai bine și exact asta redă simplu și limpede Ana Zoe Pop. Însă poate ar trebui întrebat mai întâi: cum se face scultură? Obiectul atenției este, prin filtrul expunerii, de fapt *sculptura ca mediu* și meritul acestei expoziții a fost de a pune în display ceea ce nu se vede în spațiile de expunere actuale deloc. Nu doar că nu știm cum se face sculptură, dar eu una nu știu când am văzut ultima oară o expoziție de sculptură în România (în afară de cele organizate la MNAC în ultimii ani). Nu văd sculptură și nu văd sculptură românească. Muzeul se impune astfel Academiei: nu e de ajuns să știi sculptură din cărți. Dacă pictura românească a revenit de la un timp încoace (și ca subiect de dispută în sine, dar pe cale să fie și ea lăsată deoparte de un interes local mutat mai nou spre conceptualism și medii alternative, implicit critice față de pictură, față de sculptură, față de social și politic, față de tot), mediul sculpturii lipsește. Nu vezi de regulă sculptură în spații de artă contemporană, nu se vorbește despre ea, nu e la ordinea zilei, nici în galerii, nici în muzee, niciunde. De obicei nu despre sculptură e vorba atunci când e vorba despre ceva în lumea actuală a artei. Dar nici despre pictură, de fapt. Așa că, în eternul *paragone* cu pictura, în care sculptura a pierdut mereu, ea pierde acum cu atât mai mult. Secondase pictura și fusese întotdeauna cu câțiva pași în spate, dar acum, când și pictura trebuie să-și redefinească și să-și negocieze statutul în câmpul artei, sculptura pare a nimănui.

Pare. În ultimii ani, câteva mari expoziții internaționale au readus în discuție sculptura în arta contemporană, inclusiv prin referire la tradiția ei modernistă. Cu toate astea, la noi „istoria sculpturii românești" a rămas o expresie inactuală, fără carne și fără viață, un semnificant gol în lumea artei. Există, firește, motive pentru asta, și sunt lucruri pe care le intuiești și le simți din nou văzând *Arhetipuri sculpturale*, fără să fie totuși lucruri pe care expoziția să-și fi propus să le atingă. Cu atât mai puțin să le dezvolte: la MNAR nu s-a dorit decât să se expună sculptură în lemn; și e într-adevăr reconfortant să vezi atâta sculptură românească când nu prea vezi așa ceva nicăieri. Dar totuși, e mai întâi o subiacentă problemă a sculpturii ca mediu acolo, readusă în atenție printr-o expoziție care merita și din acest motiv vizitată.

Lemnul este într-adevăr o esență tare a sculpturii și a identității românești, iar imaginea adesea lemnoasă, naționalistă, a României la Bienala de la Veneția este și rodul unei venerabile mitologii a materialului în arta românească. Pare-se că istoriile artei marginalizează pe nedrept materialul și tehnologia, procesul tehnic, *the making of,* și asta pornind de la vechea prejudecată bine cimentată cultural a inferiorității mâinii și corpului, spun comentatorii, în fața minții și a intelectului. Expoziții ca *Lemn.ro*, la MNAC în 2010, care punea sculptura în lemn în relație cu o interesantă documentație fotografică despre industria lemnului din România, sunt doar excepții. Materialul și procesul de producție au întotdeauna simbolismul lor și antropologi ca Alfred Gell vorbesc despre *technology of enchantment* și *enchantment of technology*. Una e să torni în metal – vârsta de bronz a realism-socialismului – și alta e să ciopleşti în lemn, *the narrative of material making* sună de fiecare dată diferit. „Magia" lemnului vine odată cu mâna care îl atinge (direct, corporal), de unde, așa cum explică pe larg Ioana Vlasiu, o mistică a confruntării sculptorului, prin meșteșug, cu natura, cu dimensiunea fizică a lumii, cu imensitatea cosmică a elementului natural. Receptarea lui Brâncuși în România se revendică covârșitor de aici. Brâncușianismul, arhetipalul și abstracția în sculptură (iar în pictură întoarcerea la teme arhaice, primordiale) reapar în România odată cu anii '60, când, printre altele, voga unei cărți ca *D'un réalisme sans rivage* a marxistului Roger Garaudy oferă șansa, îngăduită politic de sus, de a extinde imageria artei românești, de a o scoate dintre fruntariile ideologiei. Brâncușiană, marea tradiție în lemn a sculpturii românești, întoarsă în timp până la cioplitorul țăran, reînvie în anii '70, și abstracția va fi pentru mulți forma cea mai reprezentativă a sculpturii românești de esență modernistă. După ce fusese uitat preț de aproape două decenii, căci el putea fi, nu-i așa, „formalist" și „cosmopolit", „decadent" și „burghez" în

Dedesubt:
Vedere din expoziție. În prim-plan: Vida Gheza, Miner, 1960, lemn, 77,5 x 150 x 74 cm
Exhibition view. In the foreground: Vida Gheza, Mine Worker, 1960, wood, 77,5 x 150 x 74 cm

viziunea ideologică a celor care impuneau realismul socialist, Brâncuși va fi „reinventat" în imaginarul artistic al epocii următoare, pe care îl face posibil destinderea, relaxarea ideologică odată cu schimbarea la vârf a regimului comunist (venirea lui Ceaușescu la putere), iar acesta e un fenomen extrem de interesant care își așteaptă aprofundările. Mai mult, unul din meritele expoziției *Arhetipuri sculpturale* este de a arăta că narațiunea curentă, încetățenită, a istoriei sculpturii la noi, cu vârfurile ei abstracționiste, a trebuit să sară, prin argumentații construite atent, peste semnificative momente figurative. Oricât de predeterminat, străin, importat și neasimilat ar fi fost, realismul socialist al anilor '50 e unul dintre ele, la fel de interesant istoric precum reîntoarcerea la Brâncuși de după aceea. Omul însuși primește o înfățișare anume acum, în consonanță cu „umanismul" ideologiei marxiste care voia să construiască în artele vizuale imaginea „omului nou". El e o conștiință solidă în deplină armonie cu un trup care practică munca așa cum se practică sportul, dintr-o plăcere îmbinată cu eficiența, și *Arhetipuri sculpturale* merita văzută, după mine, poate mai ales pentru muncitorii și țăranii lui Vida Gheza. Pe de altă parte, în cronicile expozițiilor de stat ale anilor '50, reprezentarea femeii în sculptură era invocată abia undeva la urmă, laolaltă cu reprezentarea copiilor și precedând discuția despre sculptura animalieră. Genul sculpturii românești ar fi un subiect în sine de discutat: sculptura (românească) are sex? Apropo, nudul sportiv al lui George Apostu în expoziția de la MNAR aduce puțin a Henry Moore: expoziția Henry Moore din 1966, arătând lucrări ale acestui genitor mitic al sculpturii moderniste britanice, un Brâncuși al lor, a contat enorm atunci, ca toate cele câteva mari expoziții străine organizate în România sub comunism.
Dar poate nu atât valoarea sculpturii are trebui recuperată în istoria sculpturii românești, cât valoarea fotografiei. Spun asta uitându-mă la fotografiile lucrărilor din catalogul *Arhetipurilor sculpturale*, decupate tăios, scoase din contextul lor vizual, aparent directe și nemediate, când de fapt acolo e pe câtă sculptură pe atâta și fotografie. Figura marelui sculptor român a fost mereu mitologizată prin medierea fotografiei, nu doar în imaginile cu *the artist at work in his studio* (Brâncuși, Apostu, Maitec), care captează în detaliu materialitatea lemnului sculptural sau în grandoare anvergura taberelor de sculptură. Mitologizarea Sculptorului român s-a produs și în felul în care obiectul sculptural a fost ilustrat în cataloage, în presă, în revista *Arta*, ceea ce leagă interesant sculptura expoziției de imageria arhivei Arta recuperată în proiectele grupului subREAL, expuse tot în cursul anului 2012 la MNAC, o arhivă populată de multă fotografie de sculptură. Altminteri, așa-zisa „nemediere" prin fotografie e o formă de mediere ca oricare alta – la fel ca pereții roșii, etichetele stufoase, arhivistice și, în general, îngrămădeala expoziției de la MNAR – și asta e ceea ce istoria artei academică reamintește mereu Muzeului: nemedierea e o construcție. Fotografia sculpturii e o construcție a ei.
Este adevărat că sexul sculpturii, istoria ei materială (industria și simbolismul lemnului), istoria expozițiilor străine în România și a mecanismelor instituționale care le-au făcut posibile, importul discursului ideologic sovietic în arta vizuală, trecând prin presă, literatură, arhitectură, film – toate astea sunt teme luminate de „noua istorie a artei" și pot părea distante și indiferente față de „the lure of the object". Fiind un istoric de artă care lucrează într-un muzeu, pot spune că relația celor două, Academia și Muzeul, nu e ușoară.
Dar dacă lași la o parte cârcotelile celor două istorii ale obiectului de artă, ale uneia pe seama celeilalte, poți recunoaște că *Arhetipuri sculpturale* a fost o expoziție îmbucurătoare.

The Two Sculptures

Text by **ADRIANA OPREA**

It has been said there are two different histories of art, one produced by the Museum and the other by the Academia. Clark Institute of Art investigated both and released also a volume of studies entitled "The Lure of the Object". Interestingly enough, many approaches gathered in this literature considers museum as the traditional institution to host and singularize the object of art history and its specific "lure". In the same vein, the discussion around Museum and Academia as two separate, even antagonised, bodies of knowledge, concentrated arguments, as the scholars involved in the debate promptly noticed, almost without exception inside the field of only one of them, the museum. Not the university's knowledge production was under fire, but the museum's. The two different histories of art produced by the two traditional institutions of art history are said to be populated by different kinds of people, by different types of discourse, by different methodologies, topics, professional behaviours. While the museum takes into account the object as it is, the academic *millieu* is built to deconstruct the very conditions of this mode of taking into account. The Museum blames the University for being, at least recently, a "school of suspicion", an agent of mistrust and scepticism. In the museum's eyes, the "new art history" alienates the history of art from its tradition. In return, the Academia blames the Museum for presumably alienating the art object from its original environment and isolating it inside an artificially constructed one that holds questionable relationships with entertainment industry.
However, the two art histories inevitably meet each other on one's territory: the place and the occasion in which they are obliged to collaborate is traditionally the temporary museum exhibition. "Arhetipuri sculpturale" ("Sculptural Archetypes. Wood Sculpture. Works from the patrimony of the National Gallery. 1918-1999"), the exhibition organized in 2012 by the National Museum of Art in Bucharest was such an occasion. Envisioned and curated by Ana Zoe Popp, a female sculptor and curator of MNAR, and Ioana Vlasiu, art historian and researcher in modern and contemporary Romanian art, the exhibition provided a good example of such an encounter between the Museum and Academia. All the more so as this encounter dealt with sculpture, an extremely rare object of display in contemporary art, at least in Romania. Sculpture doesn't seem to enjoy the status of the subject of the day. Nor does it even painting, with all its recent revival along the new international interest in studio based practices. So that, being an old medium that continues, as always, to be one step back from her more innovative and revolutionary counterpart, sculpture looses ground all the more nowadays. In recent years, a significant exception was "Lemn.ro" ("Wood.ro"), an exhibition organized in 2010 by the National Museum of Contemporary Art in Bucharest, showcasing Romanian sculpture in wood in conjunction with documentary images of the local wood industry from the XIXth and XXth Centuries that contextualized in a very interesting manner the art production exhibited. The undeniable merit of "Sculptural Archetypes" exhibition was to put into display actual illustrations of what has been called "the narrative of the material making" in an art so much indebted to physical material as sculpture is. The catalogue provides an appropriate handbook for wood sculpture wrote down by sculptor Ana Zoe Popp. It accompanies a short and sharp historical overview of the most important moments in the cultural mythology surrounding the production of wood sculpture in Romania, from the local Romanian peasant to the modernist myth of Constantin Brancusi, and from there to the formal, iconographical and material modernist heritage looming over more recent sculpture made by Romanian artists like George Apostu and Ovidiu Maitec. The archaic (rediscovered once the ideological relaxation allowed it due to political changes in the Communist regime under Nicolae Ceaușescu), the abstract (as opposed to the figurative in sculpture illustrated by artists like Geza Vida, also included in the exhibition), the technology of carving, the hand-made "magical" dimension of wood artifacts are all elements in the history of what anthropologist Gell called "the technology of enchantment" or "the enchantment of technology".
In this history, we should not forget however that not only sculpture was the protagonist, but also photography. The mythology of the Great Sculptural Work is to a very large extent a product of the way photography staged sculpture, whether it was reproduced in Romanian ARTA magazine or promoted in exhibition catalogues. "Sculptural Archetypes" is a good excuse for opening such discussions around the topic of Romanian sculpture. While displaying this very topic in an exhibition or discussing it in books, the Museum and the Academia do not easily go together, at least in Romania, but for good and for bad this exhibition still proves to be a point of

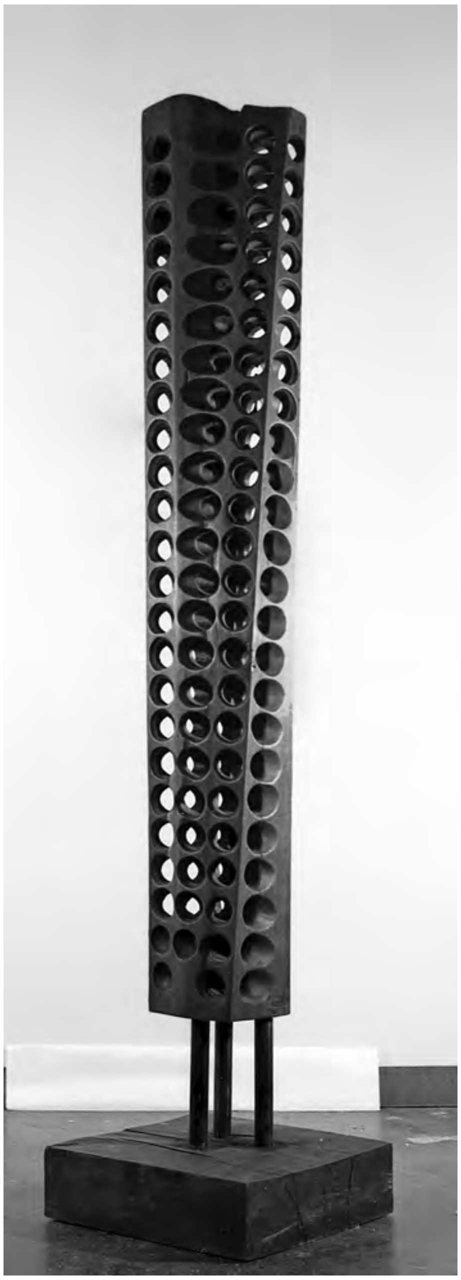
Alături:
Vedere din expoziție. În prim-plan: Ovidiu Maitec, Pasăre, 1972, lemn, 100 x 187,5 x 99,6 cm
Exhibition view. In the foreground: Ovidiu Maitec, Bird, 1972, wood, 100 x 187,5 x 99,6 cm

Despărţiri: Maitec, Gorduz, Vasilescu, Spătaru

text de **IOANA VLASIU**
foto: courtesy MNAC

Nu numai hazardul dispariţiei lor fizice într-un acelaşi răstimp limitat face posibilă alăturarea unor artişti totuşi atât de diferiţi între ei cum au fost Vasile Gorduz (1931-2008), Ovidiu Maitec (1925-2007), Mircea Spătaru (1938-2011), Paul Vasilescu (1936-2012). Au aparţinut, cu excepţia lui Maitec, ceva mai vârstnic, aceleiaşi generaţii. S-au format în anii constrângerilor impuse artei şi educaţiei artistice în anii '50, cu ecouri care nu se vor stinge cu totul nici în deceniile următoare, într-un climat în care marja de manevră lăsată instinctului de libertate era serios amputată.

Ovidiu Maitec învaţă sculptura în perioada de tranziţie 1945-1950, când ambianţa artistică românească se mai hrănea încă din admiraţia interbelică pentru Bourdelle, întreţinută de discipolii săi Ion Jalea şi Oscar Han, amândoi profesori la Academia de artă bucureşteană. Că sculptura lui Bourdelle continua să fie subiect de conversaţie şi obiect de admiraţie printre studenţii de atunci mi-a confirmat-o Maitec însuşi la un moment dat.
Ceea ce este spectaculos în destinul artistic al lui Maitec este felul în care, către finele deceniului şapte, se reinventă ca sculptor odată cu deschiderea politică şi culturală. Realismul sculpturii sale din anii '50, sobru dar purtând totuşi amprenta Zeitgeistului, a spiritului epocii, se estompează în favoarea noilor paradigme care invadează arta românească. Parcurgerea în fugă a treptelor modernismului, absorbţia abstracţionismului european postbelic, totul consumat cu fervoarea unei nevoi imperioase de recuperare a timpului pierdut, caracterizează un deceniu cuprins cu aproximaţie între 1965-1975. Artişii sunt prinşi într-o cursă contra cronometru, din care doar unii au putut evita căderea în superficialitate şi epigonism. Maitec este dintre aceştia. Descoperă materia vie a lemnului cu un elan aş spune titanic. Revăzute de curând în expoziţia „Arhetipuri sculpturale" (MNAR, 2012) sculpturile lui Maitec mi se par solidare cu tonusul optimist care a marcat anii de deschidere. Sculptează frecvent „Păsări", adică zborul, verticalitatea, şi „Victorii". Una dintre sculpturile sale, puternică şi grandioasă, se numeşte „Eroica". Deşi în cu totul altă cheie stilistică, „Eroica" mă face să mă gândesc la „Gigantul" lui Paciurea. „Tronul" conotează forţa şi solemnitatea în măsură să intimideze. Ceea ce reuşeşte indubitabil Maitec şi îl defineşte este medierea subtilă între modern şi arhaic, la care Brâncuşi, campionul anulării tuturor contradicţiilor, l-a îndemnat, prin propriul exemplu, pe el ca şi pe alţi sculptori din timpul lui şi de după el, dar în care puţini au excelat. Cioplitura în lemn a lui Maitec nu este cea tradiţională, artizanală. Păstrează mai degrabă urma tăioasă, impersonală a tehnologiei moderne, cum se întâmplă în acele lucrări care speculează asupra vidului, perforând egal, mecanic, materia. Dar totuşi privită în ansamblu, sculptura în lemn a lui Maitec nu încetează să conoteze arhaismul, poate prin efecte de suprafaţă datorate patinei, dar şi prin imaginea de ansamblu a acelor sculpturi de dimensiuni mari care copleşesc spaţiul asemenea megaliţilor.
Între Gorduz, Spătaru şi Vasilescu există afinităţi tipologice, sunt toţi trei modelatori prin excelenţă. Clasica departajare a sculpturii, datorată lui Michelangelo, între sculptura prin adăgare, „per via dell pore" şi cea prin sustragere a materiei, „per forza di levare", şi-a păstrat relevanţa şi în (post)-modernitate, în ciuda tuturor valurilor contestatare. Toţi trei portretişti de mare subtilitate, fie că e vorba de imagini ale contemporanilor, fie de efigii istorice, continuă în această privinţă o tradiţie portretistică locală bine constituită şi de cea mai bună calitate artistică. În anii formaţiei lor, sculptura lui Gheorghe Anghel se bucura de un mare prestigiu. Prin realismul clasicizant, impersonal, de factură franceză, pe care Anghel îl practica, el se plasa fără voia lui într-o anume compatibilitate cu realismul socialist, ceea ce a făcut posibil să fie inclus în selecţia românească de la Bienala de la Veneţia din 1954. Cu toate acestea, prin statuile lui Luchian şi Andreescu, considerate prea „bizantinizante" şi pe care artistul şi le-a distrus (una dintre ele avea să fie reconstituită de Doru Drăguşin după 1990) sau prin Nudul de mari



dimensiuni care a şocat falsele pudori ale timpului, Anghel s-a plasat într-o rezervă evidentă faţă de exigenţele ideologice ale epocii. Portretele sale interiorizate, care sugerau viaţa sufletească cu o economie de mijloace dificil de descompus în elementele ei constitutive, au fost privite cu atenţie de aceşti tineri sculptori care încercau să evite retorica ideologică.
Portretistica lui Vasile Gorduz nu este cu toate acestea consecinţa unui modelaj de tip tradiţional, ci combină original adaosul de materie cu înlăturarea ei, lăsând impresia că modelul este supus unui proces de ecorşare, de înlăturare strat cu strat a nivelului exterior în căutarea unui miez ascuns bine undeva în străfundurile craniene. Procedeul giacomettian de înlăturare a materiei a fost evocat aici pe bună dreptate de comentatorii sculpturii sale. La Gorduz, cele două procedee sculpturale încetează să fie antagonice sau să se concureze, dimpotrivă ele colaborează intens cu posibilităţile de manevrare a formei prin turnare şi lucru pe gips. Colajele, aglomerările de lucrări în dialog, ascund adeseori mici povestiri pe care Gorduz le încifrează în materie. Gorduz nu s-a grăbit să se „afirme", a făcut puţine expoziţii personale (doar Paul Vasilescu a făcut mai puţine!) şi acelea târziu şi mai mult la instigarea apropiaţilor. Şi ocolind parcă Bucureştiul. A avut o strategie a retragerilor fertile, în grădina cu viţă-de-vie din strada Pangratti, dar mai ales în paradisul de la Vama Veche unde cioplea pietre dobrogene, colaborând cu elementele naturii (apud Sorin Dumitrescu şi Gorduz însuşi). Pietrele rămâneau de la un an la altul pe malul mării unde valurile şi vântul continuau munca începută de sculptor. Gorduz se întâlneşte în acest demers cu visul primilor moderni. Iată ce spunea Hans Arp la un moment dat: "Ca primii creştini, trebuie să ne întoarcem la ceea ce este esenţial. Artistul de azi trebuie să îşi lase opera să se creeze de la sine. Nu ne mai interesează subtilităţile. Reliefurile şi sculpturile mele se contopesc de la sine cu natura. Dar dacă sunt privite de aproape, se poate vedea munca mâinii omeneşti. De aceea mi-am intitulat o serie de lucrări „Piatră lucrată de mâna omenească."
Nici Gorduz nu scapă de fatalitatea raportării la Brâncuşi. Congenerul lui, George Apostu, a pus pe vremuri o întrebare bună: „Cum mai poţi fi sculptor după Brâncuşi?" Gorduz a găsit un răspuns al lui, parafrazându-l pe Brâncuşi însuşi, ironizându-l cu blândeţe de îndrăgostit, în acele colaje sui-generis, pe tema „Cuminţeniei pământului", care se scoală din înţepenirea ei neolitică şi execută ca un automat mişcări stângace, devenind personajul unor delicate sculpturi de gen cu tramă narativă („Conversând cu o oaie", „Himeră", „Himeră plecată"). Un Brâncuşi reluat în răspăr se citeşte şi în „Păsările obişnuite" ale lui Gorduz, o temă cu multe variante. Ele nu sunt „măiestre" şi nici nu ţâşnesc vertical, ci îşi pleacă capul, retractile, terestre, inapte parcă de zbor, trimiţând ca sentiment mai curând la „Himerele" taciturnului Paciurea, obsedat de neîmpliniri, decât la solarul Brâncuşi.
Paul Vasilescu este tot un artist retractil, cu prezenţă publică discretă, sporadică, pentru care iconografia modernă a „corpului în bucăţi" a răspuns unei sensibilităţii vulnerabile. Sculptura lui a pendulat între impostarea omului întreg şi fărâmiţarea lui ca sub povara unui destin ineluctabil. Statuile figurilor istorice „Petru I Muşat", „Basarab I", „Alexandru Ioan Cuza", pe care Paul Vasilescu le-a conceput pentru spaţiul urban, au o fragilitate, poate chiar o graţie nepotrivită, desigur în mod deliberat, cu stereotipul de erou. A fost modul său de a se apropia de istorie, problematică cu care sculptura românească în scurta ei existenţă de un secol şi jumătate a fost constant confruntată. Confruntare, pare-se, mai actuală astăzi ca oricând.
Dar Paul Vasilescu a lăsat şi o operă portretistică considerabilă, pentru a nu aminti decât de portretele lui Nichita Stănescu, o suită memorabilă de bronzuri pe tema cavalcadei în care anatomia cabalină şi cea umană se întrepătrund neliniştitor, după o logică personală, dar şi o serie de alcătuiri fragile şi aeriene, din fire metalice, în registru riguros abstract, în care retrăieşte geometrismul pur al unui anume constructivism interbelic.

În cronologia evenimentelor artistice majore de imediat după decembrie 1989, expoziţia lui Mircea Spătaru de la Sala Dalles, din mai 1990, ocupă poate primul loc prin anvergura şi extrema ei actualitate la momentul acela, prin modul în care elementele eteroclite ale vizualului au fost orchestrate pentru a sugera violenţa supliciului. Expoziţia a stat programatic sub semnul autoportretului, pentru că fiecare lucrare purta, ostentativ plasată, semnătura cu majuscule a artistului. Totuşi privitorul a fost făcut să simtă că ceea ce se oferea acolo văzului îl privea în mod direct. Contestând un anume caracter esenţial al sculpturii, Spătaru practica o sculptură antimonumentală şi antieroică. Nici o materie nu putea conveni mai bine acestui scop decât porţelanul, fragil şi antisculptural prin excelenţă. Expoziţia a fost gândită ca spaţiu al sacrificiului şi al suferinţei, subtil şi discret dramatizat, solicitând nu admiraţia ci participarea. O suită de ecrane-ghilotină, de porţelan şi ele, pe care erau întipărite imagini sângerii ale fiinţei umane supliciate, jalonau spaţiul. Deasupra lucrărilor care refuzau sistematic verticalitatea, obligând privirea să coboare, plafonul - coborât şi el, prin dublarea lui cu o pânză albă, imaculată (giulgiu?) – comprima spaţiul. Sugestia sepulcrală mi-a amintit extraordinarele desene ale lui Henri Moore din adăposturile antiaeriene londoneze în timpul ultimului război mondial. Lumina din expoziţie, construită şi ea, era rarefiată, egală, celestă, lăsând totuşi loc pentru speranţă.
Am insistat asupra expoziţiei din 1990, pe care unii poate nu au văzut-o sau au uitat-o, pentru că cel puţin două din lucrările recente ale lui Spătaru, pe care orice bucureştean le poate vedea, statuia lui Iuliu Maniu din Piaţa Revoluţiei şi monumentul funerar al lui Moise Nicoară din curtea bisericii Mavrogheni, ţin de aceeaşi obsesie a reprezentării patosului. Lessing, în al său celebru Laocoon, credea că suferinţa nu are ce căuta în sculptură pentru că nu este exprimabilă cu mijloacele acestei arte. Unii dintre moderni, de la Rodin la Paciurea, au crezut altfel. Mircea Spătaru se măsoară cu ei şi adânceşte de la o lucrare la alta o preocupare veche şi nobilă.

Pagina alăturată:
1. Mircea Spătaru, Martiri
2. Paul Vasilescu, Cub

Sus:
Ovidiu Maitec, Coloană

Jos:
Vasile Gorduz, Omagiul lui Traian

Ovidiu Maitec: un tehnologism stihial

text de **MAGDA CÂRNECI**
foto: courtesy Stefan Maitec

La o privire fugară, s-ar zice că sculpturile lui Maitec din ultima sa perioadă au ajuns la o sobrietate excesivă, la o prezenţă în spaţiu condensată, rigidă şi taciturnă, care le îndepărtează de orice expresivitate estetică gratuită şi le apropie mai degrabă de condiţia de pure bucăţi de lemn funcţionale. Tronurile, Sarcofagele, Coloanele, Băncile se propun aproape anonim ochiului neprevenit, tentat rapid a le confunda cu un mobilier aulic sever, de o utilitate evidentă şi totodată absconsă.

De fapt eu cred că ele sunt rezultatul perfect logic, consecinţele ultime ale unui lung parcurs artistic, reprezentativ în cel mai înalt grad pentru metabolismul intern al sculpturii româneşti din ultimii 40 de ani, dar mai ales pentru raportul special pe care aceasta l-a întreţinut cu discursul scuptural internaţional din perioada postbelică.
Maitec debutează spre sfârşitul anilor '50, dar, în ciuda educaţiei lui artistice sub auspiciile unui anacronic academism realist, are şansa să călătorească devreme şi des în multe părţi ale lumii, alcătuindu-şi pe cont propriu o cultură vizuală invidiabilă pentru oricare artist aparţinînd „fericitului lagăr" al lumii est-comuniste. Şocul contactului direct cu „muzeul capodoperelor universale", dar mai ales cu arta vie occidentală, îl va marca profund, cum singur mărturiseşte, interzicîndu-i destinul obişnuit al unui artist produs-educat-înregimentat în cultura socialistă de obşte, obligându-l în schimb la o opţiune existenţială şi estetică aparte. Maitec rămâne artist român, dar expune mult în străinătate, şi primele sale expoziţii personale, pînă în 1976, se vor deschide în Occident. El se lasă impregnat de neoavangardismele sculpturale postbelice, aşa cum le va percepe mai ales prin filieră britanică, dar nu va renunţa niciodată la „rădăcini" şi „temeiuri", la tradiţia stilistică din care provine şi în care se reîntoarce mereu. Maitec ajunge repede un artist român important, fără a deveni vreodată un artist „oficial". Şi de fapt oscilează continuu între două lumi, încercând o nostalgică, dramatică, poate utopică şi probabil imposibilă, sinteză.
Venind dintr-o ţară cu o cultură populară încă vie şi cu insule de viaţă arhaică, Maitec găseşte sculptura europeană modernă marcată indelebil, pe una din direcţiile sale principale, de spiritul robust şi căutător de rare esenţe formale al compatriotului său Brâncuşi. Pe urmele acestuia, şi asemenea unei întregi generaţii de sculptori români, Maitec selectează cu precădere acea parte a instrumentarului formal al plasticităţii moderniste care are în vederea înnoirea limbajului plastic prin apelul la surse primordiale, arhaice sau folclorice. Astfel făcând, Maitec poate spera să împace în el două opţiuni divergente: nevoia de continuitate organică şi necesitatea unei inovaţii puternice, fară să-şi trădeze nici originile nici aspiraţiile sau ambiţiile. Şi nu e întâmplător că el e atât de bine receptat la sfârşitul anilor '60 tocmai în Anglia, ţară unde viziunea brâncuşiană organic-esenţialistă a formei sculpturale în spaţiu e continuată cu brio de Henry Moore, Barbara Hepworth şi alţii.
Dar între epoca lui Brâncuşi şi epoca în care Maitec atinge maturitatea artistică se întinde un laps de timp în care şi arta modernă şi civilizaţia care o subîntinde şi-au asumat profund şi irevocabil tehnologicul, atât în imaginarul colectiv, cât şi în viaţa exterioară. Iar între sculptorii care radicalizează mesajul brâncuşian pe linia lui purism formal rece şi industrial (precum Carl Andre şi alţi minimalişti americani), şi, pe de altă parte, cei care mai încearcă să salveze metaforic vibraţia simbolică a formelor, înrădăcinată în muribunde tradiţii mitice, folclorice, sau naturiste (precum Richard Long şi land-artiştii) – Maitec se postează la mijloc. El vrea să aparţină voluntarismului raţional, eficient şi industrios, al vremii contemporane, dar vrea şi să păstreze o remanentă aură emoţională a formelor – sau poate că nu poate face altfel.
Astfel, Maitec elaborează de la finele anilor '60 şi de-a lungul următoarelor două decenii câteva serii de forme care tentează această *coincidentia oppositorum*, această paradoxală apropiere. Ciclurile intitulate *Porţi, Aripi, Păsări, Coloane* pun progresiv în evidenţă o poietică personală ce foloseşte tehnici mecanice moderne (perforatul, tăiatul şi polisatul industrial) pentru a fasona din lemn, material perfect natural, forme cu aparenţă tehnologică dar cu titluri şi cu bătaie simbolică opusă, anti-tehnologică. Blăni compacte de lemn de nuc lustruit, arătând ca nişte balamale/aripi/ecrane, de mari sau de mici dimensiuni, articulate fix sau mobil pe o axă centrală, sau perforate perfect regulat cu găuri rotunde ca produse de laser, pot ilustra ideea atemporală de Zbor sau pot primi titlul contemporan de Radar. Un paralelipiped dens de lemn, abia marcat de câteva protuberanţe, poate sugera o Falangă macedoneană sau dimpotrivă Televiziunea. O structură rectangulară compactă – asupra căreia se aplică manevrele intersecţiei, articulării, compenentrării, dar şi ritmul mecanic dintre plin şi gol – se constituie într-o matrice stilistică personală a artistului, capabilă să asume în ochii creatorului său titluri trimiţând la regnuri contradictorii ale realului: de la cel platonic la cel natural, de la cel simbolic la cel tehnologic.
Din ce provine pregnanţa pe muchie de cuţit a acestor severe, grave, logice sculpturi ale lui Maitec? Dintr-o sumă de tensiuni, de contradicţii: între materialul natural şi forma industrială, dar mai ales între două lumi ale imaginarului artistic, între două „imaginaruri". Spre deosebire de demersul

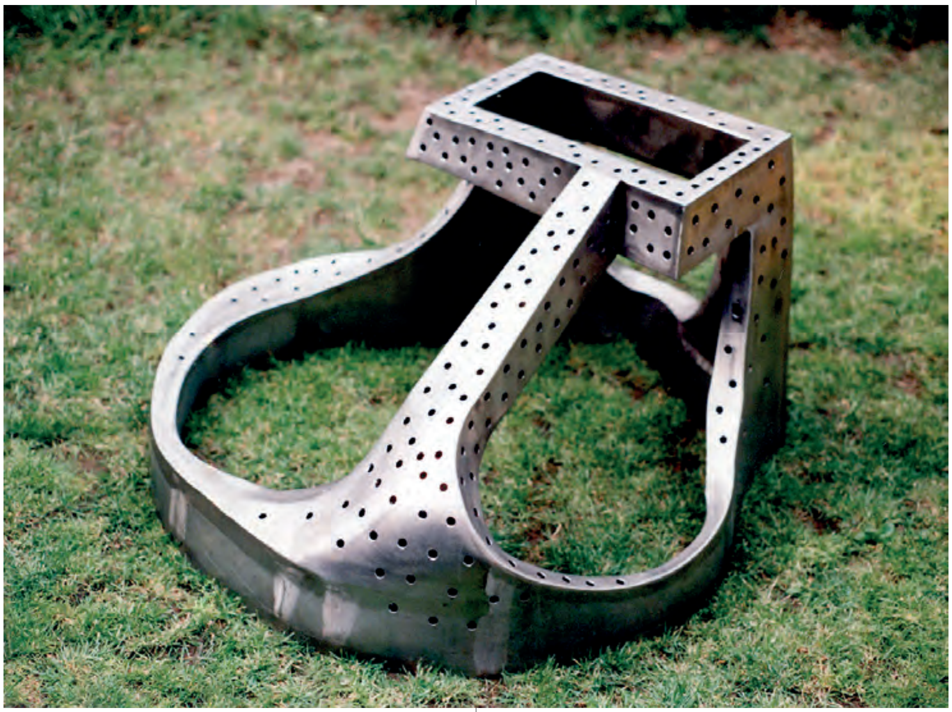
brâncuşian, vitalitatea iraţională a materialului natural nu revelează din adâncuri vreun nexus arhetipal, ci primeşte din afară o carcasă rigidă, un fel de cămaşă de forţă a unei funcţionalităţi coercitive. Spre deosebire de minimalişti, aceleaşi forme nu ajung la „purismul" cerut pentru a atinge o anume dez-obiectizare, de-materializare, abstracţie – rămînînd „dincoace", în lumea mundană a unor forme de o anume utilitate metaforică sau practică. Articularea lor uneori mobilă, ca şi efectul hipnotic al perforărilor regulate, te pot trimite cu gândul la cinetism şi op-art, dar experimentalismul lor e doar aparent, ţinut în frâu de o sensibilitate dureros naturistă, după cum constructivismul la care te-ar putea trimite arhitectonica lor geometrică, simplă, e de fapt îngropat într-o materie densă, arhaică.
E ca şi cum în faţa lor nu poţi decide dacă sculptorul a fost motivat de un elan pozitiv de a adapta simboluri elementare străvechi la designul tehnologic modern – ori dimpotrivă a încercat să reducă stilistica industrială curentă la industriozitatea artizanală tradiţională, străveche. Ele par într-adevăr nişte „totemuri industriale" – în ele o forţă elementară, sălbatică, e închisă etanş în forme-structuri operatorii, de o funcţionalitate aparent precisă dar finalmente fără obiect. Uneori, printr-o vagă aură metaforică, aceste sculpturi induc o anume atmosferă magică, intensă şi enigmatică, de parcă artistul ar fi găsit punctul alchimic de conjuncţie şi transfigurare dintre elementar şi industrial. Alteori, sculpturile lui Maitec sunt pur logice, de parcă artistul ar fi vrut cu orice preţ să tranşeze această oscilaţie constitutivă între adaptare şi supravieţuire a impulsului său creativ de adâncime.
Prin aceasta, Maitec nu participă numai la o tensiune constitutivă a înseşi creativităţii moderne, răstignită periodic între un „imaginar tehnologic", raţional, rece şi aniconic, şi un „imaginar antropologic", emoţional şi iconic. Maitec e reprezentativ şi pentru efortul, uneori dramatic, cu care o mentalitate culturală precum cea românească încearcă să îmbine artizanalul cu industrialul, încearcă un echilibru fragil între un „imaginar (post)modern" şi un „imaginar premodern", fie el medieval, folcloric, chiar arhaic. Şi nu e întâmplător că Maitec aparţine şi biologic unei „generaţii de trecere", trebuind să suporte în psihismul său personal din interiorul psihismului colectiv al epocii, tensiunile drastice ale unei vremi sărind brusc „de la rural la urban", oscilând între exaltare şi resentiment faţă de invadatoarea modernitate şi dizolvanta postmodernitate, între „închidere şi deschidere" faţă de restul mare al lumii. Şi de asemenea nu e întâmplător că Maitec e reprezentativ pentru o întreagă generaţie de sculptori români care au transformat această complexă condiţionare într-o direcţie productivă a sculpturii contemporane, pe linia unui expresiv „tehnologism stihial".
Maitec a ales deschiderea şi solidaritatea cu marele puls estetic al timpului său. Dar spre deosebire de Brâncuşi, deşi simţindu-se ca şi acesta „cetăţean internaţional", el a optat să rămână în România. Şi lucrările sale din ultima perioadă de creaţie, confirmând tenacitatea industrioasă a talentului său puternic, dur şi amar, întrupează sever în formele lor deopotrivă abstracte, funcţionale şi naturale, un fel de necesară „închidere a cercului": când, după ocolul lumii, revii de unde-ai plecat, reintrând în marele *eternel retour* de care vorbea Mircea Eliade.

Pagina alăturată:
Ovidiu Maitec, Cavaler
Sus-Jos:
1. Ovidiu Maitec, Cubul
2. Ovidiu Maitec, Pasărea albastră

Paul Neagu: un artist „manifest"

text de **MAGDA CÂRNECI**
foto: courtesy Anton Neagu

Puţină lume în afara mediului strict artistic, unde s-a bucurat şi se bucură de un prestigiu „ocult", a auzit probabil de acest artist important care a „îndrăznit" să plece din ţară în 1969 şi să se stabilească nu la Paris, ca tot românul cuminte, ci la Londra. Din presupus ceţoasa şi enigmatica capitală londoneză, au sosit din când în când, de-a lungul celor 20 de ani de exil de până în 1989, câte un catalog sau câte o veste despre prodigiile acestui teribil de febril şi de tenace artist, care a reuşit în puţini ani să fie numărat printre plasticienii „de cea mai severă integritate" din arta britanică contemporană (William Varley, 1981).

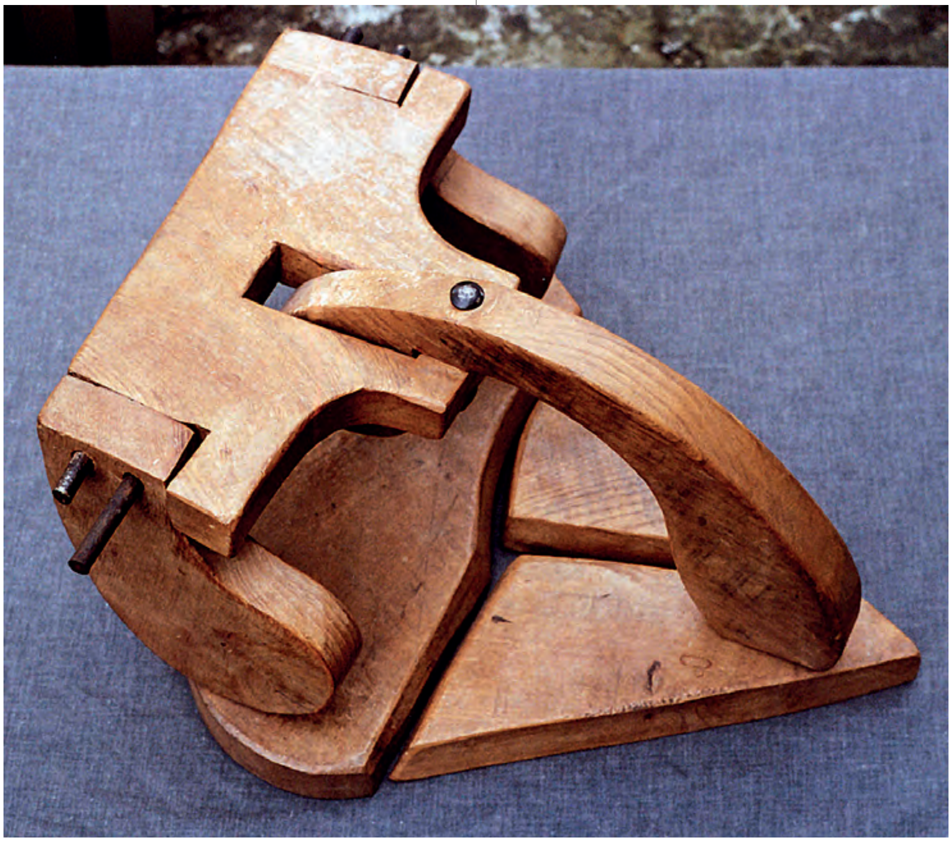


Cum o mărturiseşte indirect şi calificativul admirativ şi uşor timorat citat mai înainte, Paul Neagu a fost un „caz", un artist dificil şi incomod, care sfidează clasificările curente. Paul Neagu a fost o „rara avis" şi printre români şi printre străini. Spre deosebire de marea massă a artiştilor români, rămaşi cuminte într-un „eon" clasic al operei de artă văzute ca „metaforă (frumoasă) a unei stări de existenţă", ca artefact de lux al unei deja depăşite ideologii a „artei de dragul artei", Paul Neagu s-a poziţionat în mod evident ca un „aventurier". Adică un inovator neobosit, un explorator al eonului mai recent al artei ca „formă (complexă) de cercetare", ca act de inventare permanentă de noi structuri vizual-mentale cu care realul (actual şi etern) poate fi „atacat" şi formulat (pus în formă) sau re-formulat, deci înţeles.
„Copil teribil" din start, Paul Neagu provocase încă dinainte de plecare liniştitul gust estetic autohton, deschis timid după 1965 către informaţie occidentală şi experiment, prin bizarele lui concepte de „eat-art" (artă de mâncat) şi „palp-art" (artă de palpat), care aveau să fie dezvoltate coerent şi programatic abia în străinătate. Ajuns în Anglia prin eforturile galeristului irlandez Richard Demarco (cel care avea să încerce să lanseze internaţional şi alţi artişti români ca Horia Bernea şi Ion Biţan), Paul Neagu provoacă imediat flegmaticul, închisul-asupra-sa-însuşi mediu artistic britanic, prin manifestele sale („Palpable Art" din 1969 sau „Generative Art Group" din 1971); prin expoziţii-performanţă puse sub titluri şocante, paradoxale („Muşcătura oarbă", în care o siluetă umană din turtă dulce era consumată de asistenţă, sau „Marea masă tactilă", sau „Spaţiul răsucit" etc.); prin conceptele sale surprinzătoare („artă generativă", „sculptură catalitică", „hyphen" – în engleză, cratimă, liniuţă de unire).
Spre deosebire şi de cei mai mulţi artişti occidentali, care prelucrează harnic în variaţii mai mult sau mai puţin personale invenţiile câtorva mari artişti, în conformitate cu actualul eon estetic al „inovaţiei de dragul inovaţiei", Paul Neagu aparţine soiului mult mai rar de artist-„conceptor", artist-„manifest". El gândeşte actul artistic într-un mod utopic şi leonardesc ca pe o activitate „integrală", conceptuală pe cât plastică, teoretică pe cât expresivă, capabilă în opinia sa să descopere şi să impună o nouă logică asupra realului – o logică complexă, contradictorie, chiar paradoxală.
O sculptură de Paul Neagu vrea să fie nu doar un obiect estetic tridimensional şi compact, ci şi modelul palpabil al unui „spaţiu răsucit", „spiralat". Un desen la el nu e doar schiţa pregătitoare a unei viitoare lucrări finite, ci vrea să fie şi diagrama unei viziuni non-liniare, holistice, a nivelurilor suprapuse şi interactive ale realităţii unui obiect. Un happening, o performanţă nu vor să fie la el doar forma provocatoare a unui exhibiţionism individualist, ci o formă de „participare totală" a artistului împreună cu publicul la ritualul redescoperirii lumii ca entitate misterioasă, „deschisă", paradoxală. Titlurile succesivelor sale cicluri de lucrări *(Anthropocosmos, Sculptură generativă, Ploaie orizontală, Stele deschise, Hyphen,* şapte staţiuni catalitice etc.) pun şi ele bine în evidenţă această ambiţie de a propune „sâmburi" vizuali ai unor desfăşurări viitoare, structuri mentale inedite, nuclee ale unei noi „viziuni integrale" asupra lumii.
În tot ceea ce a întreprins şi a pus la cale, Paul Neagu rămâne un artist „cu program" (Deanna Petherbridge): există la el chiar o preeminenţă a demersului teoretic asupra celui vizual, ceea ce asigură evoluţiei sale o coerenţă puternică, dar îi

Pagina alăturată:
1. Hyphen, 1975-1986-2002, lemn
2. Hyphen 1978, oțel

Dreapta sus-jos
1. Hyphen - craniu, 1999, bronz
2. Hyphen, 1984, lemn

conferă și un aer hibrid, insolit, „între" genuri. Lucrările lui Paul Neagu sunt de fapt „asamblaje" de artă conceptuală, artă obiectuală și chiar artă performațională. Ele par mai degrabă „modele perceptuale" ale unor idei, prezentate sub formă scrisă, desenată și plastică, și degajă adesea un aer tăios și tehnicist, de o „precizie proiectuală", pe măsura gândirii ce aspiră să se concretizeze prin ele.
Cu un aplomb speculativ înnăscut, cu o curiozitate nestăvilită, energic și întreprinzător, Paul Neagu pare în stare să folosească cele mai diverse tehnici, materiale și teorii care i-au căzut sub ochi, ca „materie primă" pentru ambițioasele sale mizanscene artistice, de o creativitate debordantă și o ingeniozitate adesea obscură. Leonardescă este la el prezumția „artistului total", capabil să producă sisteme tehnice și scheme generative care să sintetizeze cunoștințe din cele mai diverse domenii (fizică cuantică, mecanică modernă, logică pluralistă, filozofie orientală etc.). Utopică este încrederea în artă ca „cea mai expresivă dintre toate filosofiile", ba chiar ca formă privilegiată de „acțiune integratoare" pentru mentalul (prea) expandat și sensibilitatea haotică de azi. Într-o asemenea epocă contradictorie, artistul de anvergură e cumva obligat de context să-și asume rolul unui fel de „șaman sofisticat", operator al unor provizorii sinteze intuitive între diversele mitologii scientiste, spiritualiste, dar și tradiționale, cu care e asaltat psihicul nostru contemporan. Un rol dificil, hazardat, uneori ridicol, adesea neînțeles, căci condamnat din start la un fel de prezumțioasă gesticulație peremptorie, coerentă dar obscură, în haos.
Pentru nonconformism și spiritul său critic, Neagu a fost considerat adesea un demn urmaș al lui Marcel Duchamp și a fost pus în legătură cu alți artiști conceptualiști occidentali ai anilor '70. Dar prin aspirația lui de a crea un fel de „hermeneutică vizuală" pe măsura unei logici dinamice a contradictoriului, emergente în mentalul de azi (după filosoful de origine română Stefan Lupasco), prin credința sa în artă ca un „modus operandi" complex ce pune în joc o „gândire simbolică", deschisă spre valențele mitului (Mircea Eliade), Neagu mărturisește implicit păstrarea unor subtile legături cu matricea sa culturală de origine, pe care de altfel n-a renegat-o vreodată. Și nu e o întâmplare că proiectele sale occidentale își au punctul de plecare în germeni extrași din ambianța avangardistă românească a anilor 1965-1971, după cum există similitudini de demers sau de stil între proiectele sale și unele din cele ale lui Ștefan Bertalan și ale grupului Sigma de la Timișoara, sau ale lui Iulian Mereuță și mai ales Horia Bernea din prima sa fază „experimentalistă".
Printr-un ocult circuit al informației și influențelor, iarăși nu e o întâmplare că seria sa *Anthropocosmos* de modele vizuale de oameni „celulari", (modulari, casetați) a proliferat în pictura și sculptura românească pe la finele anilor '70.
Ce anume l-a îndemnat pe Paul Neagu să revină constant în România după 1989 și să deschidă tenace vreo 15 expoziții mai mici sau mai mari în diverse orașe din țară, spre iritarea colegilor de breaslă rămași acasă? De unde i-a venit energia de a reuși să-și impună proiectul remarcabil al monumentului Crucea Secolului în Piața Aviatorilor din București, în fața obtuzității oficialilor dar și a unora dintre criticii și plasticienii autohtoni? Ce neliniște l-a împins să organizeze în 1999 la București un colocviu internațional în jurul inventatului său concept de „sculptură catalitică", la care să aducă sculptori din țări îndepărtate? Prodigios „fiu risipitor" întors după ocolul lumii acasă, Paul Neagu a redescoperit probabil cu un ochi fascinat, înțeleptit de contactul cu Occidentul „dezfermecat", bogăția încă neepuizată a unei culturi cu resurse arhaice încă vii, cu care demersul său destul de singular în lumea occidentală continuă să consune în mod neașteptat, insidios. Poate că e vorba de același definitoriu impuls nonconformist, contrariant, care l-a împins să încerce să-și planteze semințele „ideomorfice" în chiar terenul de baștină, nici acum pregătit pentru asemenea „ciudățenii". Ori poate pur și simplu Paul Neagu a vrut să fie bine cunoscut (și) la el acasă. Expozițiile deschise de artist în țară în ultimii lui ani de viață fac parte, cred, dintr-o strategie de „reînrădăcinare", a cărei reală și profundă miză lăuntrică a cunoscut-o, cred, numai artistul.



Edgerunner de Paul Neagu la Londra

text de **ILEANA PINTILIE**
foto: courtesy Paul Neagu Estate

Opera lui Paul Neagu (1938-2004) nu a încetat să se difuzeze în lume şi după trecerea la cele veşnice a artistului britanic de origine română. În 2012, sculptura* Edgerunner*, făcând parte din cele „Nouă staţii catalitice", a fost amplasată permanent la Londra, în piaţeta Owen's Fields din cartierul Islington, nu departe de zona în care el a locuit şi a lucrat în ultimii săi ani de viaţă.

Proiectul, iniţiat şi susţinut tenace de Institutul Cultural din Londra, coordonat de Dorian Branea, a primit sprijinul deplin al Fundaţiei „Paul Neagu", reprezentată de fratele artistului, Anton Neagu şi de Iolanda Costide, cei care au acordat copyright-ul lucrării şi au susţinut îndeaproape, chiar în detaliile tehnice, întreaga realizare. Autorităţile locale britanice au acceptat şi au contribuit la montarea acestei sculpturi, lucru demn de apreciat, ţinând cont de faptul că Londra este un loc foarte solicitat şi, în acelaşi timp, supus unor reglementări speciale în ceea ce priveşte spaţiul public.
În ansamblul celor nouă lucrări amintite, elaborate lent şi perfecţionate, începând cu 1975, de-a lungul a peste două decenii, Edgerunner derivă din forma sculpturii *Hyphen*, ce poate fi considerată modulul fundamental al ansamblului, o „platformă" artistică, o „unealtă" exploatată de Neagu în diferite expuneri, dar şi în acţiuni-performance. Forma de *Hyphen*, reunind două elemente geometrice fundamentale – dreptunghiul şi triunghiul, sprijinite instabil pe trei picioare înfipte în pământ, aduce cu sine agresivitatea şi tensiunea unui obiect-unealtă primară, la care face trimitere (plugul arhaic). Legătura formală dintre *Hyphen* şi *Edgerunner* este pusă în evidenţă de repetarea dispunerii elementelor geometrice de bază, doar că în această ultimă variantă a seriei raporturile tensionate dintre aceste elemente par că

Stânga:
Paul Neagu: Edgerunner, oțel inoxidabil, Owen's Field, Islington, Londra, inaugurare 25 iulie 2012 (foto: Ileana Pintilie)

se „îmblânzesc" prin introducerea caracterului ludic. Cele trei picioare nu se mai înfig în sol, ci se „leagănă" pe un fel de tălpi, care unesc elementele de stabilitate, lăsând impresia unui neașteptat balans al acestei forme masive din metal, o perpetuă mișcare, sugerată cel puțin potențial.
Instabilitatea instaurată ca un principiu fundamental al sculpturilor din seria Edgerunner ar putea fi privită ca un element jucăuș, contrazis însă de caracterul de „limită", descifrat în termenul de „muchie" și, eventual, acela de destin uman („alergătorul", care apare deja în titlul în engleză), consumat în lupta perpetuă cu această limită.
Edgerunner, ca de altfel întreaga serie de „Nouă sculpturi catalitice", este un exemplu perfect al unei sculpturi abstracte, trimițând la un arhetip, adesea recognoscibil în sculpturile lui Paul Neagu. În cazul acestei sculpturi, ideea de mișcare virtuală este asociată cu forma abstractă, solicitând participarea concentrată a privitorului.
Procesul de elaborare a lucrărilor din această serie a trecut prin diferite stadii de lucru, variante considerate de artist etape necesare în clarificarea ideii și a structurii formale. Mărturie a cercetărilor formal-expresive stau variantele din lemn sau din ghips (cu valoare de prototip). Transpunerea în metal (de obicei oțel inoxidabil) echivalează astfel cu un proces de cristalizare, în care îndelunga elaborare morfologică poate fi considerată încheiată, oferind privitorului forma pură a unui concept, profund verificat și eliberat de surplusul de tatonări, temeri sau emotivitate.
Odată concepute, cele nouă sculpturi catalitice au fost expuse mai întâi la Edinburg, iar apoi în parcul din fața castelului Traquair din Scoția, în 1988. Din această dispunere, dar și din cele care au urmat, a rezultat că sculpturile sale se află într-o relație nouă nu numai cu spațiul, dar și cu timpul, axe fundamentale pentru înțelegerea și pentru așezarea lor în conștiința publicului.
Cu această tematică, reluată și perfecționată continuu, sculptura lui Paul Neagu a dobândit un caracter holistic, concentrând în jurul acestor forme câteva concepte solide, ca niște pietre de temelie ale unei construcții monumentale, devenind un catalizator de idei deschise spre societate.

Paul Neagu's Edgerunner in London

text by **ILEANA PINTILIE**

Paul Neagu (1938-2004) and his work have continued to have a worldwide impact after the Romanian-born British artist's death. In 2012, the sculpture entitled Edgerunner, part of the „Nine Catalytic Stations" ensemble, was permanently placed in London, in Owen's Fields Square, Islington, close to the neighbourhood where he lived and worked during his last years. The venture, initiated and promoted by the Romanian Cultural Institute in London, coordinated by Dorian Branea, received the full support of the „Paul Neagu" Foundation, represented by the artist's brother, Anton Neagu, and by Iolanda Costide, who gave the copyright and offered assistance, down to the most minute technical details, throughout the project. The British local authorities accepted and supported this project with a high symbolic value, even if London is a very busy location which, at the same time, has to observe numerous special regulations in the public space.
Among the above-mentioned nine sculptures, created and perfected little by little, over a timespan of more than two decades, starting from 1975, Edgerunner is derived from the shape of another sculpture, Hyphen, which can be considered the main „module" of the ensemble, an artistic platform, a „tool" which Neagu employed in various exhibitions and performances. Hyphen's shape, bringing together two fundamental geometric elements – the rectangle and the triangle - in an unstable balance given by three legs fixed in the ground, awakens the aggressiveness and tension of a basic object-tool it imitates (the archaic plough.) The formal connection between Hyphen and Edgerunner is stressed by the repetition of the basic geometric elements' positioning. Still, in this last version of the series, the tense relation between the shapes seems to be „tamed" by the introduction of a playful character. The three legs are no longer stuck in the ground, but „swing" on a sort of „soles," which connect the stable elements, suggesting an unexpected rhythm of this massive metal figure, a constant cadence, offered at least on a virtual level. The instability put forward as a fundamental principle in the Edgerunner sculpture series could be regarded as a frolicsome element, which is then contradicted by the „fringe" character announced by the „edge," possibly combined with the notion of human destiny („the runner," also featured in the title of the sculpture,) consumed in the constant battle fought on edge. Edgerunner, like the entire „Nine Catalytic Stations" series, is a perfect example of an abstract sculpture, related to an archetype frequently recognizable in Paul Neagu's works. In this sculpture, the notion of virtual movement is connected with the abstract shape, demanding the viewer's full attention. The genesis of the sculpture in this series comprised several stages, the versions of the sculptures being regarded by the artist as necessary steps in the articulation of the idea and formal structure. The versions in wood or plaster (considered prototypes) are the immediate result of the formal-expressive research. Their transfer into metal (usually stainless steel) is in fact a sort of crystallization process, in which the shape has been obtained after a time-consuming course of action, presenting the viewer with the raw form of a concept, thoroughly checked after the excessive trial and error strategies and the emotions have been removed. Once complete, the nine catalytic sculptures were first exhibited in Edinburgh, and then in front of Traquair Castle in Scotland, in 1988. The chosen positions indicate that Paul Neagu's sculptures have a new relationship with space, but also with time, both axes instrumental in enabling the public's understanding and in raising their awareness about the artist's work. This theme, continually resumed and perfected, has given Paul Neagu's sculpture a holistic character, bringing together, around these shapes, solid concepts, like rocks for the foundations of a monumental edifice, catalysts of ideas open towards society.

Victor Roman: un sculptor care trebuie redescoperit

text de **MAGDA CÂRNECI**
foto: courtesy Dana Roman

În primăvara anului 1999, întâmplându-se să mă aflu la Paris, am aflat despre o tristă rumoare din comunitatea culturală de români de acolo. Era vorba de dispariţia neaşteptată, la numai 58 de ani, a unui artist despre care toată lumea vorbea cu multă consideraţie, dar despre care eu nu ştiam mai nimic. Victor Roman – un sculptor de care auzisem vag în ţară, dar despre care aflam acum că făcuse cea mai împlinită carieră – din punctul de vedere al operelor implantate în spaţiul public – dintre sculptorii români trăitori în Franţa şi nu numai.

Câţiva intelectuali români generoşi (fizicianul Basarab Nicolescu, cineastul Paul Barbă-Neagră şi alţii) s-au oferit – cu o promptitudine şi un entuziasm care m-au pus iniţial pe gânduri – să-mi faciliteze accesul la cunoaşterea din păcate postumă a artistului, prin lucrările sale. Mărturisesc că am păşit cu o anume reticenţă în expoziţia colectivă pusă sub titlul „Hommage a Victor Roman" deschisă în iunie la cunoscuta Fondation Nationale des Arts din rue Berryer din Paris. Reticenţa mea venea din dificultăţile pe care le mai avusesem anterior cu diverşi români din diasporă în a cădea de acord asupra valorii unuia sau altuia dintre artiştii trăitori în străinătate. Constatasem de mai multe ori înainte că românii „deştăraţi" tind să absolutizeze uneori valoarea câte unui compatriot din interiorul propriei lor comunităţi, din motive lesne de înţeles, care ţin de supravieţuire lăuntrică şi de autoflatare în condiţiile unei ambianţe-gazdă resimţite adeseori drept ostilă. După cum, alteori, tot ei tind să minimalizeze în absolut reuşita altora dintre compatrioţi. Intre comunităţile artistice din emigraţie, mai reduse numeric şi înclinate să-şi apere din instinct de conservare propriile lor ierarhii interne, şi comunitatea artistică mult mai largă din ţară, impunându-şi uneori peremptoriu propriile ei scări de valori, punctele de vedere n-au coincis întotdeauna.
La urma urmei, diferenţa asta de vederi este fertilă pentru că ea permite o anume mobilitate a numelor „de aici" şi „de acolo" care pot intra în concurenţă deschisă în actuala stare de lucruri post-decembristă, aflată în plină răsturnare şi primenire a poziţiilor ierarhice anterioare. Ba chiar această diferenţă de optică artistică suscită un dinamism mai susţinut al „input"-urilor şi „output"-urilor care trebuie să lege în mod vital viaţa artistică indigenă de restul mai larg al lumii.

De data asta, reticența mea a fost infirmată. Am descoperit în expoziția din rue Berryer un artist considerabil. Din catalog, din filmul video care rula într-o sală și din întregul material documentar pus la dispoziție cu generozitate de soția sculptorului, pictorița Dana Roman, am aflat informații pe care ar fi trebuit probabil să le știu. Căci în 1968, când Victor Roman părăsea definitiv România cu o bursă oferită de British Council, el era deja un tânăr sculptor apreciat în România, de vreme ce deschisese o mare expoziție personală în 1965, avea o lucrare montată în parcul Floreasca, iar regretatul și stimatul critic de artă Eugen Schileru publicase o mică monografie despre el la editura Meridiane în 1967. Dar se pare că un fel de „cortină de tăcere" (iar nu „de fier"), născută poate din izolare, din incomunicare sau din ignoranță, a funcționat eficient în interiorul breslei artistice, cel puțin la nivelul transmiterii de nume „non grata" între generații.

Din fotografiile lucrărilor acelei prime perioade de debut, frapează instinctul robust, cu care tânărul Victor Roman, educat în normele clasice ale realismului socialist, atacă forma plastică stilizată, apoi epurată până către abstracție, într-o perioadă în care, începând abia de prin 1965, abstracția începe (timid) să fie îngăduită de ideologi și în România. Într-o serie de „Păsări în zbor" din acei ani, influența indirectă a lui Brâncuși își arată, ca și în cazul altor tineri artiști, forța impulsionantă, eliberatoare.

Din 1968, Victor Roman își continuă cariera întâi la Londra,unde se pare că-i întâlnește pe Henry Moore, Kenneth Armitage și pe Lynn Chadwick, apoi, în mod definitiv, la Paris, unde lucrează o vreme în atelierul lui Etienne Hajdu, de care îl leagă și limba maternă comună, maghiara. Abia de aici încolo, mi se pare, evoluția lui artistică luată cumva din nou de la început își găsește formula personală. Admis în grupul de artiști care expun regulat în „Salon de la Jeune Sculpture" animat din 1969 până în 1981 de entuziastul critic de artă Denys Chevalier, Victor Roman se integrează fluctuațiilor mișcării sculpturale franceze. Și ajunge treptat să-și câștige un loc și un nume, după cum o mărturisesc „Nouveau Dictionnaire de la Sculpture Moderne" din 1970, al aceluiași neobosit Denys Chevalier, dar și „La sculpture moderne en France" din 1982, a lui Ionel Jianou.

Dintr-o memorie remanentă, ireductibilă, a unui tip de plasticitate funcțională întîlnită în cultura tradițională a spațiului său de origine, dar și din influențe diverse - între care cu siguranță „mobilurile" lui Alexander Calder, admirate declarat de artist, dar poate și „mașinăriile infernale" ale lui Yves Tinguely, sau chiar Miró, pe urma unei întregi direcții de sorginte în definitiv suprarealistă -, din toate acestea își decantează Victor Roman propria poetică sculpturală. De la prima întâlnire cu ele, lucrările lui te trimit cu gândul la un fel de bizare instalații războinice, belicoase, un fel de „catapulte" în spațiu - sau îți pot trezi amintirea vreunor unelte arhaice, populare, un fel de mari, grave „pluguri" de tăiat, de pătruns spațiul. Lăsând la o parte sugestiile prea imediate, sculpturile lasă mai apoi impresia unor stranii mecanisme abstracte, un fel de „mobiluri fixe", concepute să articuleze în spațiu traiectoriile (verticale, orizontale și curbe) ca și energiile (pozitive și negative) ale unor stări de spirit, mai degrabă grave, marcate aș zice de un anume simț al eroismului și de o discretă solemnitate.

De dimensiuni mici sau dimpotrivă enorme, lucrările lui Victor Roman au o falsă aparență gracilă, care trimite cu gândul la o eleganță orientală, chiar „japoneză", dar în același timp emană un fel de agresivitate reținută, sublimată. Le-aș numi „dispozitive de meditație", căci Meditație poartă drept titlu o întreagă serie dintre ele, iar scopul lor, dincolo de plăcerea în sine a formei lor pure, pare să fie o anume eliberare lăuntrică. „Care de luptă" ale unor conflicte duse cu sine, Corride, Cai troiani exteriorizînd tensiuni psihice distructive, Balanțe ale unor echilibre precare, instabile, sau Porți de sosire pentru nu se știe ce destinație – mai toate ciclurile ultime de lucrări semnate de Victor Roman degajă impresia, până la urmă tragică, a unei dorințe intense, a unei voințe de „înălțare" oprită pe loc. Căci „carele" sunt fixate cu un fel de plug în pământ, „balanțele" sunt pironite de contra-balanțe, „caii troiani" nu-și pot lua avânt în sus, „porțile" nu se pot deschide. Elanul, energia amplă, aspirația ascendentă rămân prinse irevocabil în forme, în încleștarea lor neiertătoare. Înălțate sever pe verticale și orizontale legate, „înlănțuite" între ele prin diagonale bruște și curbe neașteptate, contrabalansate de „piedici" autoimpuse, aceste să le zicem „eșafodaje pentru a irumpe dincolo" rămân în cele din urmă „ustensile ale gravitației", ale unei gravitații sublimate, e drept, totuși irevocabile, a condiției noastre terestre, limitate în timp și în spațiu.

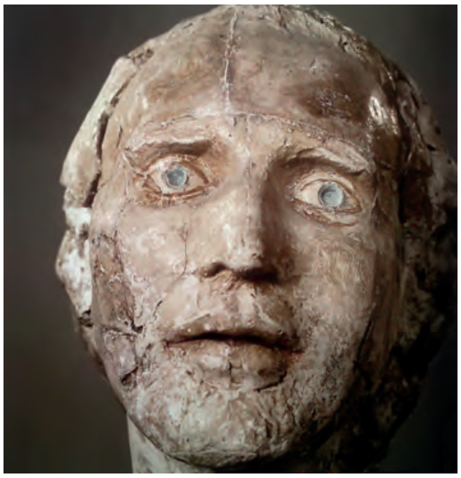
Cum spuneam mai sus, formula stilistică de maturitate a lui Victor Roman mărturisește ceva din „aerul" sculpturii franceze a anilor '70, pe care o ilustrează elocvent, de vreme ce 17 lucrări monumentale de mari dimensiuni i-au fost plasate în diverse spații publice din Franța, mai ales în orașele-satelit ale regiunii pariziene. Mai interesant mi se pare faptul că această formulă estetică consună și cu o similară „stare stilistică" autohtonă, evidentă în direcția care a prelucrat înspre abstracție datele expresive ale instrumentarului popular arhaic, din sculptura românească a anilor '70 și '80. Că această „rimă sculpturală" s-a putut întâmpla de la mare distanță, peste bariere de spațiu, de izolare culturală și ideologică, nu face decât să confirme convingător, mi se pare, nevoia unei grabnice recuperări, măcar postume, a operei lui Victor Roman în spațiul său cultural originar.

Gorduz: Al doilea tip de Eminescu

Schimb de replici despre monumentul lui Eminescu de Vasile Gorduz, cu amicul N.C.

A consemnat **DAN POPESCU**
foto: courtesy Silvia Radu

M-a impresionat tare de tot ce-am văzut la Gorduz ăla - Eminescu ăla, fără să ştiu de ce. M-a şocat, şi din mai multe puncte de vedere.
În urmă cu mulţi ani mă gândeam sincer, ca şi tine despre Renaştere, ce dracu se mai poate stoarce din figurativul ăsta. După asta am ajuns să mă întreb invers; ce dracu s-ar mai putea scoate din abstractul ăsta. Şi până la urmă am rămas fără nimic de desconsiderat. Cred că Gorduz nu a fost înţeles şi nici pe departe fructificat pentru ceva eroic, care a trecut neobservat, iar când a fost observat, a fost numai ca să fie dispreţuit tocmai pentru ceea ce trebuia preţuit! A avut curajul - atât de rarissim - de a gândi singur, adică de a face vizual ceva fără legătură şi chiar opus la ceea ce se aşteaptă lumea de la el să facă, opus normei culturale în vigoare şi plenipotenţiare. Norma culturală, în particular, de care vorbesc, este Eminescu = Luceafărul. Norma vizuală a fost stabilită de statuia lui Gh. Anghel de la Ateneu. ăla nu este Eminescu, ci Luceafărul. Nu interesează dacă este bine sau rău aşa, nu asta vreau să spun, şi asta e bine şi cealaltă la fel, mă refer la faptul că există o reprezentare standard în noi toţi acceptată şi înrădăcinată - inclusiv vizual începând cu Anghel - Ateneu, percepută ca de la sine înţeleasă pentru oricine, fie conştient fie inconştient. Nu există nicio umbră de dubiu că Eminescu este Luceafărul şi nu altfel poate fi comemorat, omagiat, pomenit măcar („e ca şi cum ai striga într-o peşteră vastă") nimic altceva decât Luceafărul („îi poate tulbura auzul"). Nu cunosc alta (şi sunt sigur că asta este imaginea vizuală a lui Eminescu pentru oricine de atunci încoace) sau alt tip de reprezentare a lui Eminescu. În orice caz sunt sigur că Anghel a înţeles exact ce se vrea de la el şi precis a vrut şi el ce i se cerea, şi asta a materializat magistral într-o imagine poetică care spune vizual toate astea: Eminescu eternul, Luceafărul, veşnic tânărul, seninul, abstrasul din lumea noastra vulgară, cel desprins din înalt, atletul superb care priveşte drept înainte prin orice, tangent spre alte zări senine de poezie şi înţelegere. O figură solemnă, impunătoare, cu o prestanţă formidabilă, înfiptă vertical, şi verticalitatea spune totul (de unde vine şi unde aparţine), nud esenţializat la minimum, sobru necesar cu mantie în spate ca să fie şi frontal exclusiv, Eminescu are numai faţă nu şi spate, tot verticală până la abstracţie, totul e vertical în afară de antebraţ în poziţie cavalerească super nobilă ca şi mantia ca şi ţinuta. Nu este mişcare, este reprezentare. Eminescu priveşte veşnic drept înainte, prin orice, peste orice. Nu este de înconjurat statuia lui Eminescu; este numai de privit din faţă, de la distanţă, ca sa te pătrunzi de nobleţea care transcende timp şi spaţiu. ăsta este realmente spiritul lui Eminescu. Ce se mai poate adăuga?!! Nimic! Peste asta poţi cel mult să faci variante, din start destinate să fie tot un fel de pastişe diluate ale acestei reprezentări supreme.
Dacă aş vrea să-mi bat joc, aş spune că trebuie numai să-şi întindă mâna dreaptă drept înainte, să-şi schimbe axa pieptului şi a capului cu 10-20 de grade către înainte şi va fi exact Superman înainte de a-şi lua zborul cu mantia învolburată. Nu spun, nu asta e poanta, nu critic ideea acestei înfăţişări şi nu o dispreţuiesc! Vreau să spun că există deja o imagine şi sublimă şi legitimă şi în absolut consens social şi cultural - ăsta este Eminescu punct. Eu însumi nu-l pot vedea altfel. Toata poliloghia asta ca să spun: De unde dracu ia Gorduz ăsta alt Eminescu?! Adică, cum şi-l poate imagina altfel? Nu vorbesc de îndrăzneală - ăsta este alt aspect - vorbesc strict artistic! În capul lui, al lui Gorduz - unde ideile sunt sculptură, vreau să spun. Un Eminescu firav. Fără piedestal! Nu este făcut să fie pe soclu, nu monumental, dimpotrivă!, intenţionat la dimensiunile noastre sau poate puţin mai mic, nu e nici atlet, nici nu ocupă spaţiu, nu e de privit de la distanţă ci de aproape. Trăsăturile lui Eminescu cel cunoscut sunt pe cât posibil estompate, nu e portret şi totul vine din gestică. Fantastic artist al gestului Gorduz ăsta. Pe mine m-a impresionat, şi asta este tot esenţialul, că



acolo, la figura aia am auzit ca un strigăt sfâşietor „te aud - te aud" Eminescu sau cine o fi, de aici de jos strigând către înalt, şi cu mâinile vrând să prindă ceea ce aude „mai e ceva, mai e ceva" şi să rafineze ce aude „nu e asta, nu e asta" o căutare, un dialog impresionant cu sine şi cu ceva de dincolo de el, cu faţa toată prinsă, transportată, în încercarea eroică de a prinde până la ultima încordare din fiinţa lui ceea ce aude de sus, un du-te vino perpetuu, un dialog între auzirea transcendentului sau cum s-o numi şi nemulţumirea, decantarea, căutarea, alea nu sunt rime împuţite, ci cu totul altceva, de cu totul altă natură, care vin din altă lume, Eminescu ca un medium conştient care prinde adierile de deasupra şi se agaţă de ele cu toată forţa într-o măcinătoare luptă cu sine. Aşa ceva simt acolo şi e impresionant rău de tot. Şi îmbrăcat cum? Într-un fel de şorţ de noapte subţire care poate fi orice timp istoric, un fel de haină de lucru care numai acoperă, nu spune nimic, poate numai veghea de noapte, poate lipsa de somn pentru că e numai spirit.

Atât de mult a putut să scoată Gorduz din gesturile alea! Vreau sa spun că geniul lui Gorduz nu e fronda ci faptul că a fost capabil să vadă în reprezentarea lui Eminescu nu numai sublimul supraomenesc, ci potenţialul nebănuit al sublimului încă şi mai sublim al cumplitei măcinări interioare omeneşti, dar la care numai geniile ajung. Şi este în asta ceva la fel de colosal şi impresionant ca şi lupta zeilor cu titanii - din punctul meu meu de vedere! - însă cu atât mai impresionant tocmai pentru că este în cheie şi la dimensiuni umane. Este o rupere tragică de cel mai mare calibru pentru că Eminescu firavul este aici, dar sufletul lui este acolo şi tot chinul lui este un dor între două lumi. Mie figura lui îmi spune ceva atât de sincer şi de tragic şi atât de frumos (pentru sufletul unui artist): „caut - şi nu găsesc - şi caut".

Eminescu lui Gorduz nu găseşte, ci caută. Aşa şi-l imaginează, căutare perpetuă. Mă gândesc ce cap a avut ăsta, Gorduz. şi cum a fost capabil să-i găsească un omagiu total nou şi atât de profund lui Eminescu. Mare om, mare gânditor, sensibil sculptor. Bine c-a murit, să-l ia dracu şi pe ăsta. Şi toate astea - ca modalitate de expresie, tocmai nu prin grandilocvenţă şi gestică teatrală, nu exacerbare de sentimente, ci tocmai invers, prin cea mai adâncă modestie, vorbind despre toate astea în surdină vizuală, sotto voce cred că se cheamă. Nu îţi trâmbiţează mesajul în faţă, ci te lasă să-l descoperi, de aproape, asta e strategia lui, şoapta discretă, aşa cum o face Gorduz e mai impresionanta decât...! Şi sunt multe de spus aici despre raportul invers intenţionat dintre mesaj şi mijloace la Gorduz. Dacă l-aş fi văzut, aş fi vrut să aflu din gura lui de unde dracu le scoate...

*

În drum spre casă mi-a căzut fisa. De ce „cămăşoiul" (cum a spus nesimţita aia 1) : pentru că Eminescu este în intimitatea lui! Este o breşă în viaţă; asta spune cămăşoiul şi întreaga sculptură! E introspecţie, Eminescu singur la el acasă vorbind cu sine însuşi. Ăsta este mesajul. Eminescu nu vine bărbierit să pozeze. Ăla nu este Luceafărul, ci Eminescu, nu e metaforă, ci persoana, artistul. Dacă persoana ca particular poate fi relevantă pentru sculptură, Gorduz răspunde clar şi demonstrează că da! Nu din intenţie tezistă ci pentru ca aşa a înţeles el. Se încadrează în acel „fine disregard"2 faţă de ce se crede, că subiectul sculpturii trebuie să fie o metaforă, personalitatea ca simbol, cu atât mai vârtos cu cât e simbolul culturii naţionale. Dacă poate atât să impresioneze prin intimitate, Gorduz câştigă clar şi original! Este tocmai respingerea monumentalului, a efigiei, a iconograficului. Fiinţa particulară prin sentiment şi nu prin concept se reinstituie neaşteptat ca forţă şi pentru originalitatea asta îl stimez pe Gorduz. Dacă apărea în redingotă de sec. 19, chiar şi răvăşită, nimeni nu avea nimic de reproşat, i se dădea respectul cuvenit convenţiei, nu se sculptează oamenii ca oameni şi încă în intimitatea lor.

Cămăşoiul ăla este un element-cheie în intimitatea care o vrea Gorduz - intimitatea, pătrunderea în interiorul fiinţei şi zbuciumul ei în loc de monumentalul convenţional şi abstract. Eminescu ca creator. Creaţia este intimitate, este chin şi bucurie dar cel mai mult - nişte fire, atît de subţiri, atât de fragile cu ceva de dincolo, un du-te-vino între aici şi dincolo al sufletului suspendat numai pe firele astea subţiri. Poate actul creaţiei să fie reprezentat vizual? Stânga la tâmplă, cărţile sub cot, pana în dreapta şi pe masă craniul şi fereastra deschisă?!

* *

Trebuie recunoscut meritul lui Gorduz de a fi avut curajul intelectual de a susţine împotriva a tot - o cu totul altă imagine; şi forţa artistică a meseriei lui de a o îndeplini; curajul de a-şi imagina şi forţa de a-şi imagina plastic; cutremurătoare merite! Prin antiteza făţişă distrugătoare faţă de sfânta moaştă de la Ateneu, fie că a vrut fie că nu, cred că nu, dar nu are importanţă asta deloc. Faţă de sfinţirea definitivă a lui Eminescu ca Luceafăr el a înaintat pe Eminescu ca Poet şi încă cum. Poetul e un om. Măreţ tocmai prin calitatea lui de a fi rupt între două lumi, asta e. La Ateneu totul este o chestiune de mizanscenă. Procedural - trupul nobil elongat nu este decît un piedestal pentru bustul lui Eminescu tînăr. Capul meu sau al tău pe acelaşi piedestal near fi făcut şi pe noi să arătăm zei. Din punct de vedere conceptual, ăsta şi monumentul Aviatorilor, de exemplu, stau pe acelaşi raft. Unul zeifică prin atribute interne (solemnitatea tăcută, reducţia formală la verticalitate) celălalt prin atribute externe (aripile, corpul de boxer). Între ele nu este un salt conceptual, ci de mijloace de formalizare, de modă, de perioadă istorică. Unul are în spate mult sec. 19 (monumentul) şi sculptura fascistă (care îl înalţă şi îl face modern), celălalt are în spate toate descoperirile expresivităţii abstracte din sculptura primei jumătăţi de secol 20.

În timp ce Gorduz într-adevăr înseamnă un salt conceptual. Interesant tocmai paradoxul (înşelător) că tocmai cel care este mai figurativ şi minuţios în detalii este mai conceptual decît cel care vorbeşte în cea mai mare sobrietate formală şi în metaforă (literară !). E o discuţie bună poate pentru valenţele figurativului ca tip de abordare, nesecătuit încă. De ce este tocmai aşa? Nu ştiu, probabil ca este o tensiune mai interesantă între a exprima o idee printr-o figuraţie decât a exprima o metaforă printr-o metaforă, poate; teroretizarea nu e interesantă aici.

Note:

1. Referinţa la comentariu: www.adevarul.ro/actualitate/Statuia_lui_Traian-hidosenie_de_serie_0_692331080.html, consultat 4.5.2012

2. Referinţa la Kirk Varnedoe, „A Fine Disregard. What Makes Modern Art Modern", Harry N. Abrams,1994.

Fără de casă, acasă

O prezentare uşor idiosincrasică a unui proiect de documentare a taberelor de sculptură din anii 1970-1980 din România

text de **MIRELA IVANCIU**

„Tinerii ne dispreţuiesc " (artistă romîncă de aproximativ 60 ani)
„Ce se mai întâmplă pe la Simeza? N-am mai trecut pe acolo de ani de zile şi habar nu am ce fac ăia..." (artistă romîncă de aproximativ 30 de ani)

Am cules aceste „fragmente orale" probabil pentru că m-au făcut să resimt tensiunea, separarea şi agresivitatea (cel puţin latentă) din lumea artistică românească. Acesta l-aş putea numi punctul de pornire şi motivaţia principală a proiectului documentar al taberelor de sculptură din România, în formula în care acesta a fost realizat.

Nu este vorba aici nici despre căutarea unei lumi artistice ideale în care să existe armonie în loc de tensiuni sau pur şi simplu că lipsa pluralismului e dezirabilă, nici despre necesitatea unei critici, ci despre o conştientizare şi asumare a situaţiei existente în prezent ca fiind distructive şi, drept urmare, lăsarea unui loc pentru a căuta soluţii care să cultive non-violenţa, dialogul şi cooperarea – în acţiuni sociale care formează acelaşi spaţiu public.

Dreapta:
1. Elena Hariga Avramescu, Zori, 1974, Tabăra de la Arcuş, ed I, lemn. Credite foto: Centrul Cultural Arcuş, 1998

Pagina alăturată :
1. Mihai Cornel Stănescu, Sperietoare – Duhul pădurii, 1980, Tabăra de la Arcuş, ed. VII. Credite foto: Gabriela Pană, 2012
2. Mihai Cornel Stănescu, Sperietoare – Duhul pădurii, detaliu, 1980, Tabăra de la Arcuş, ed. VII. Credite foto: Gabriela Pană, 2012
3. Dinu Câmpeanu, Fără nume

Propunerea – poate prea naivă şi simplistă, poate un prim pas care ar putea fi urmat şi de către alţii – include invitaţia de participare la un blog care să pună în legătură participanţi ai lumii artistice româneşti, aparţinând diferitelor grupuri şi comunităţi, care însă sunt egal interesaţi de cum anume este configurat acelaşi spaţiu public. Fără a premedita agenda problemelor „relevante" pentru cercetare, pentru a putea lăsa să apară vizibile, deşi poate nu neapărat bine conturate, probleme mult mai dureroase ale lumii artistice româneşti, poate adesea trecute sub tăcere.

Oferim, pentru a face un prim pas în această participare, un site care conţine o arhivă documentară incipientă, care se dezvoltă încă în funcţie de materialele la care avem acces. Acesta a fost iniţiat pornind de la nevoia de a crea, cu mijloace minime şi accesibilitate largă, o modalitate de a documenta fenomenul taberelor de sculptură din anii '70-'80. Site-ul *Arhiva taberelor de sculptură din România* (www.taberedesculptura.mnac.ro/index.html), blogul (http://artaacum.wordpress.com/) precum şi un workshop organizat la Arcuş (octombrie 2012) formează împreună un proiect finanţat de Administraţia Fondului Cultural Naţional (realizat cu sprijinul Muzeului Naţional de Artă Contemporană): *Documentarea ca modalitate de facilitare a dialogului social – Cazul taberelor de sculptură din Romania*.

Arhiva taberelor de sculptură din România include imagini şi texte digitizate din arhiva MNAC, din cataloagele taberelor de sculptură şi din revista *Arta* din anii '70 şi '80, dar şi din biblioteci publice şi private, bibliografia privind taberele de sculptură din România şi alte informaţii relevante, precum şi un număr de 20 de interviuri cu critici şi participanţi la taberele de sculptură din anii '70-'80. Acesta pune împreună şi face uşor accesibile informaţii altminteri foarte disparate şi greu de găsit cu privire la unul dintre fenomenele caracteristice ale sculpturii realizate pentru spaţiul public din România din perioada respectivă. Arhiva conţine peste 700 de materiale documentare, alese în funcţie de accesibilitate şi relevanţă, fiind realizată astfel încât să poată fi dez-

Dreapta:
1. Elena Hariga Avramescu, Zori, 1974, Tabăra de la Arcuş, ed I, lemn. Credite foto: Centrul Cultural Arcuş, 2009

voltată ulterior dacă aceasta se va dori şi va fi posibil. Fenomenul taberelor de sculptură este pe cât de extins pe atât de puţin cercetat şi cunoscut. Peste 250 de sculpturi într-o stare de deteriorare continuă se află doar la Măgura. Pe lângă această tabără, cea mai extinsă şi cea mai familiară publicului larg, mai există tabere la Brăila, Galaţi, Covasna, Sângeorz, Căsoaia, Cisnădie, Scînteia, Sălişte, Hobiţa, Sighet, Galaţi, Piatra Neamţ, Timişoara, Arcuş, Babadag, Oarba de Mureş, Mestecăniş-Reci, Lăzarea, Valea Doftanei, Arad şi Gărîna. La aceste tabere au participat majoritatea sculptorilor care au creat lucrări de referinţă în perioada anilor 1970 şi 1980.

Blogul a fost numit – ARTA ACUM – nu pretinzând că taberele de sculptură ar fi de maximă relevanţă pentru spaţiul public de acum, ci invitând, şi sperând că ar putea fi un loc – fie el şi în spaţiul virtual – de coagulare a unor forţe existente acum în grupurile şi comunităţile artistice din România.

Temele şi materialele solicitate pentru blog sunt:

- articole şi discuţii despre monumente din ţară;
- propuneri de lucrări pentru spaţiu public din ţară;
- interviuri cu sculptori români;
- articole critice care discută proiecte de artă în spaţiul public din afara României;
- oportunităţi de finanţare, seminarii, concursuri sau tabere de sculptură din România, rezidenţe pentru artişti

Ce sperăm că ar putea să se întâmple? Dialogul între diferite grupuri de artişti să pună în paralel atitudini şi propuneri culturale existente, îndreptând atenţia către întrebarea: Ce dorim şi ce putem susţine? Aceasta, cred eu, este cheia pentru tensiunea – uneori benefică, dar de cele mai multe ori nu – între conservarea, restaurarea şi punerea în valoare a patrimoniului sculptural şi propunerile, de cele mai multe ori performative, care răspund necesităţilor acute ale momentului.

Nota 1
Poziţia mea derivă în mare măsură din cea de martor şi participant al lumii artistice din România anilor '80, întâi ca elevă la Liceul Tonitza din Bucureşti între anii 1985-1989, secţia sculptură, apoi ca studentă la Institutul Grigorescu, acum Universitatea Naţională de Arte, între 1990 şi 1996, secţia sculptură.

Nota 2
Vă invit doar să vă imaginaţi că nu ar mai exista nici o urmă privind taberele de sculptură, ceea ce este chiar o posibilitate pentru viitor, dat fiind situaţia lor din prezent, deci nu este un scenariu inventat.

Sus-Jos:
1. Iuliana Turcu, Prometeu, 1974, Tabăra de la Arcuş, ed I. Credite foto: Centrul Cultural Arcuş, 1998
2. Iuliana Turcu, Prometeu, 1974, Tabăra de la Arcuş, ed I. Credite foto: Carmen Dobre, 2012

Pagina alăturată:
Dan Covătaru, Compoziţie, 1983, Tabăra de la Reci, ed II. Credite foto: Gabriela Pană, 2012. Singura lucrare care a rămas la Reci, mutată la Tabăra de la Arcuş

Summary

Homeless, at Home
A slightly idiosyncratic presentation of a documentation project of the sculpture open-air symposia from the 70s and 80s

The tension and division among different groups belonging to the Romanian art world has been the starting point and main motivation of the project "Documentation as a way of facilitating the social dialogue – the Romanian sculpture camps as a case study", a project realised by a small team belonging to the Documentation Department of MNAC (National Museum of Contemporary Art, Bucharest) and funded by AFCN (Administration of the National Cultural Fund) and MNAC.

A blog (http://artaacum.wordpress.com/), a website (www.taberedesculptura.mnac.ro/index.html) and a 3 days workshop have brought these problems to surface as they are connected with the conservation and promotion of the sculpture camps as a cultural heritage and, consequently, as potential points of interest in cultural tourism. A widespread phenomenon in the 70s and 80s, the sculpture camps are considered as of little relevance today, while the society is confronted with other, more pressing issues. This situation reveals, from my point of view, a common problem of many heritage sites – that is of being in or out of favour and care depending on the political and social interest of the day.

The few people who worked on this project have been interested in these issue for different reasons. We started to build an archive – both in the form of a data-base and a web-site, then a workshop in partnership with the Arcuş Cultural Center, ending with a blog which is an open invitation for people interested in this issue to participate. The archive contains more then 700 items and it is possible to be further developed. It contains selected digitized documents from MNAC archive, catalogues, the Arta magazine, other publications and personal archives as well as interviews with the participants. If the archive of these collected, selected, and digitized materials will make various professionals or other people to respond or not, it does not depend on us now. Yet, it will be relevant for tomorrow's issue to be discussed, I would dare to say.

Napoleon Tiron

Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal, Sibiu
Curatori: Liviana Dan şi Anca Mihuleţ
16 martie – 15 aprilie 2012

Galeria Calina, Timişoara
Curator: Liviana Dan
3 decembrie 2012 – 17 ianuarie 2013

Interviu cu **LIVIANA DAN** şi **ANCA MIHULEŢ**
de **DIANA MARINCU**

Napoleon Tiron (n. 1935) nu a fost preocupat niciodată de construirea unei cariere artistice şi de confirmările scenei de artă, astfel încât două expoziţii personale în decursul anului 2012 reprezintă un eveniment atipic pt el. Acest interviu oferă cititorilor ocazia de a înţelege mai bine cercetarea realizată de Liviana Dan şi Anca Mihuleţ, alături de discursul teoretic despre un artist pentru care atelierul şi căutarea raportului dintre legile naturii şi regulile sculpturii par a fi cele mai importante. Expoziţia Napoleon Tiron *de la Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal din Sibiu a urmat cercetării, documentării şi restaurării lucrărilor artistului, deci unui lung proces de apropiere a curatoarelor de substanţa operei lui Tiron. La Galeria Calina din Timişoara, unde expoziţia Napoleon Tiron a fost itinerată, Liviana Dan a prezentat o altă abordare curatorială, diferită de data asta de rigoarea unei expoziţii de muzeu. Aici instrumentele decifrării lucrărilor au fost mai curând intuiţia şi empatia privitorului, expoziţia fiind debarasată de partea informativă şi documentară despre artist.*

dedesubt:
Napoleon Tiron, lucrări din expoziţie, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal, 2012. Foto credit: Stefan Jammer. Courtesy: artistul

Pe pagina alăturată:
1. Napoleon Tiron, vedere din expoziţie, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal, 2012. Foto credit: Stefan Jammer. Courtesy: artistul
2. Napoleon Tiron, vedere din expoziţie, Galeria Calina, Timişoara, 2012. Foto credit: Galeria Calina

Diana Marincu: Aș propune să începem prin a așeza lucrurile în context. Expoziția lui Napoleon Tiron este parte dintr-un program mai amplu derulat la Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal care își propune expunerea unor artiști români activi înainte de 1989. În pregătirea acestor expoziții, care este metodologia folosită de voi și care sunt mijloacele teoretice la care apelați?

Liviana Dan: Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal a plecat de la câteva provocări evidente. Funcționa pe lângă colecțiile unui muzeu prea conservator să își poată imagina o perioadă, un moment, un stil, un principiu estetic de operare. Sistemul de *display* al Muzeului Brukenthal nu era nici natural, nici neutru. Nu exista nici transparență, nici tact. Cum nu exista nici suportul instituției „mari", totul a devenit flexibil și a putut fi orientat spre experiment. Galeria – de fapt Anca Mihuleț si cu mine – a generat o platformă SHOW AND TELL de tipul celei propuse la un moment dat de Robert Storr. Pentru galerie era inaugurarea unei noi etici, în care spațiul devenea un mediu în care ideile erau vizibile, în care conta prezentarea și comentariul, documentarea și interpretarea. În grila lui Storr, galeria era paragraful, pereții și alte diviziuni formale erau propoziții, grupările de lucrări clauze, lucrările individuale operând în grade diferite ca subiecte, verbe, adverbe… Funcția apare mereu acordată la context.
Sculptura – mă gândesc aici și la expoziția lui Mihai Olos și la expoziția lui Napoleon Tiron – este mai mult decât un obiect specific. Sculptura conține timp, mișcare, proces și există în ceea ce face diferența dintre putere și credibilitate. Galeria însăși devine o consolă pentru sculptură și sigur, sculptura o consolă pentru galerie – în expoziția lui Napoleon Tiron de la Galeria Calina am folosit explicit această frază.
Teoriilor propuse de artiști de la Adolf Hildebrand la Donald Judd le-am adăugat anxietatea modernă. și Mihai Olos, și Napoleon Tiron au un mod individual, aproape personal de a aborda teoriile sculpturii. Am analizat limitele sculpturii și mai ales incidența cu teoriile despre instalație și performanță. Proiectul a fost dus în direcția lui Teodor Graur, Vlad Nancă și Adi Matei: aspectul strict tehnic al sculpturii, „arta mecanică" a sculpturii a primit o dimensiune emergentă.

Anca Mihuleț: Noi am urmărit o restaurare mentală și spațială a sculpturii și aducerea ei înspre instalație, de multe ori plecând de la dimensiuni mari înspre obiecte mici pe care noi le asemănam cu particule din corpul uman.
Am respectat timpul anarhic, „neanunțat", al artiștilor pe care noi i-am selectat; am ales să lăsăm anumite părți nedocumentate tocmai pentru a nu transforma total discursul inițial al artistului în cauză și pentru a le permite să se întoarcă în intimitate după sfârșitul expunerii.
Am început seria de prezentări ale unor artiști activi înainte de 1989 în anul 2010, cu Mihai Olos. Iar acest proiect s-a întins pe 3 ani, cu distanțe mari între expoziții, și s-a încheiat în 2012 prin expoziția lui Napoleon Tiron. A fost o inițiativă care a avut nevoie de un timp al ei, de o estetică specifică, dat fiind că vorbeam despre o *artă deranjată*, care a trecut prin multe procese de transformare și identificare.
Cu toate acestea, devenise o urgență să îi determinăm pe artiștii pe care îi aveam în vedere să renunțe la măsurile de precauție și să își prezinte deschis lucrările, o prezentare care se adresa lor înșile, și apoi unui public.

D.M.: Expoziția lui Napoleon Tiron prezenta laboratorul artistului, un atelier în care proiectele, desenele și machetele erau acolo ca mărturii ale ideilor și drumurilor posibile. Care au fost direcțiile expunerii și de ce aerul ei mai degrabă documentar?
A.M.: Am descoperit posibilitatea de a lucra cu un *setting* cvasi-documentar atunci când l-am prezentat pe Olos. Doar că atunci am lucrat în absența artistului, bazându-ne pe scrierile sale și însemnele lăsate în atelier. Inițial, Napoleon Tiron nu a fost interesat de expunere, însă, la scurt timp după observarea propriilor lucrări în spațiu, a început să acționeze rapid și direct. Desenele, machetele și fotografiile erau explorări în jurul unei singure forme, pe care el apoi a dezvoltat-o și a preluat-o în marea parte a lucrărilor – o formă atât de simplă și ușor de ignorat, lipsită de orice solemnitate sculpturală. Așadar, pornind de la acea formă care a devenit gest artistic, am realizat întreaga expoziție. Faptul că am reușit să curățăm și să restaurăm toate lucrările expuse în laboratorul muzeului a fost extrem de important, aceasta în condițiile în care Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal s-a concentrat mereu pe o expunere cât mai clară a

obiectului de artă, în relaţie cu contextul – uneori plin de posibilităţi, alteori limitat.
L.D.: Expozitia lui Napoleon Tiron prezenta deliberat un tip de atelier / situaţie, într-un mod care părea o invenţie curatorială. Existau obiecte personale, efemere. Materialele formau un studiu, un portret al artistului operând din realitatea interioară. Tiron face artă despre felul cum se face artă fiind în atelier. Tiron a avut în el un fel de curaj năucitor de a face lucrurile (maşini, oameni cu steaguri, copaci pătraţi), de a abandona orice fel de solemnitate, de a distruge gradual logica monumentului, de a exclude sculptura verticală şi figurativă, de a lucra cu senzaţii şi intenţii.
O artă bazată pe desen aducea cu sine o problemă şi o reducea afectiv la un segment şi o legatură. Teribil, acest set autentifică şi legitimează ulterior obiectele lui Tiron.

D.M.: În textul de prezentare amintiţi momentul în care Rosalind Krauss publica în 1979 celebrul său eseu „Sculpture in the expanded field" în revista *October*, introducând în câmpul discuţiilor criticii de artă o nouă şi extinsă definiţie a sculpturii. Cum se explică intuiţia lui Napoleon Tiron în sensul eliberării formei de dominaţia materiei sau care erau influenţele lui de atunci?

L.D.: Napoleon Tiron are în 1976 o expoziţie la Galeria Simeza intitulată *Sculptura*. Textul catalogului este scris de Anca Arghir. Doamna Arghir nu mai considera logica sculpturii inseparabilă de logica monumentului şi accepta în practica sculpturii practica non-verbală şi non-imagistică. Gândire radicală pentru perioada respectivă. Rosalind Krauss pleca încă din 1974 de la Artforum pentru a fonda October şi probabil tensiunile noilor teorii erau cunoscute în lumea artei contemporane.

A.M.: În urmă cu un an, în timp ce lucram la expoziţie, l-am întrebat pe Napoleon Tiron cine l-a înţeles cel mai bine dintre criticii cu care a comunicat în trecut, iar el a răspuns: Anca Arghir. Ca să continui ce spunea Liviana mai sus, noi ne-am gândit că Anca Arghir fie a intuit schimbarea discursului din jurul sculpturii lansată treptat de Rosalind Krauss, fie s-a contaminat, în mod simultan, cu teoriile din jurul proaspătului *October*. Napoleon Tiron a intervenit în discuţia noastră, spunând că Anca Arghir simţea funcţiile sculpturii şi schimbările care au intervenit în receptarea ei teoretică la nivel internaţional, fără să le verifice. Am realizat că Tiron pleca de la o formă minoră, cât se poate de naturală, uneori nesemnificativă, pe care o multiplica – de aici deriva monumentalul; în acest sens, monumentalul nu apărea ca o intenţie, ci ca o consecinţă, nu era rezultatul unui efort (care este specific sculpturii în general), ci al unei progresii sau al unei acumulări care te duce cu gândul la instalaţie.

D.M.: Într-un interviu din 1986 luat de Theodor Redlow pentru revista *Arta*, Napoleon Tiron spunea că nu caută artisticul, ci vitalul, adevărul şi complexitatea naturii. „Obiectul artistic trebuie să pară născut după toate legile naturii, să ai impresia că e crescut din pământ". Pare un crez valabil până astăzi, dacă ne gândim şi la lucrări recente, cum ar fi „Unghi", o lucrare din piatră realizată în 1998 în tabăra de sculptură de la Beratzhausen (Regensburg, Germania).

L.D.: Tiron este foarte interesat să dea sculptura jos de pe soclu şi să stabilească pentru sculptură o relaţie nouă cu intensitatea locului şi cu intensitatea contextului. Masa, greutatea, echilibrul, plasarea devin metafore particulare în sensul de a nu fi prea agresiv faţă de ingredientele literare care învăluiau automat expoziţiile.
Dar Tiron absoarbe criticismul şi decide ce să folosească şi ce să ignore. Nu vrea dogme, nu vrea legi formale, idealul clasic este un coşmar. Imaginaţia şi intenţia devin necesităţi imperioase. Lucrarea de la Beratzhausen este o bucată lungă de piatră, într-un parc oarecare unde vin mulţi copii, lângă un lac mic. Tiron ajunge la un minimalism elegant prin reducţie afectivă. Dar copiii din parc şi raţele de pe lac percep lucrarea ca pe o bancă perfectă, caldă şi strălucitoare. Condiţia negativă se pierde. Nimic mai nimerit pentru absorbţia intimă, familiară chiar a piedestalului.
A.M.: Gândindu-mă la întrebarea ta, mi-am adus aminte de felul în care Napoleon Tiron povestea despre lucrările sale amplasate în spaţii publice, în special în Germania. El declara că avea o dorinţă puternică de a realiza aceste lucrări în aer liber pe care apoi le dăruia publicului; în acelaşi timp, era capabil să îşi imagineze cum arătau lucrările sale acum, după zeci de ani de existenţă „liberă".
Pentru Tiron, producerea unei lucrări în afara atelierului său era un prilej de cunoaştere a locului şi a oamenilor care populau acel loc; era interesat de viaţa cotidiană – de ritmul zilelor, de dinamica relaţiilor umane, chiar de starea drumurilor, de vegetaţie. Toate aceste amănunte motivau de multe ori modul în care aborda o bucată de piatră; îşi dorea ca lucrarea finală să devină parte din peisaj, nu să se impună, să devină o decoraţie sau mai rău, o greutate, ceva care trebuie în permanenţă explicat.

D.M.: Opera lui Napoleon Tiron a fost arătată publicului mai degrabă discontinuu și fragmentar, este oarecum greu de evaluat într-un fel unitar în lipsa unei monografii sau a unei expoziții mari, retrospective. Care ar fi trăsăturile artei lui Tiron, așa cum o vedeți astăzi?

A.M.: Referindu-se la discontinuitate, Jeff Wall spunea că un anumit înțeles se poate pierde dacă ne referim în mod ritualic la el.
Faptul că opera lui Tiron nu a fost arătată publicului nu înseamnă că ea nu s-a dezvoltat sau că nu a cunoscut alte forme. În egală măsură, este foarte interesant să lucrezi și să comunici cu un artist care nu are nevoie acută de reprezentare, care nu accelerează relația cu lumea; ajungi să descoperi multe surse de inspirație, proiecțiile asupra viitorului sunt descentralizate – se creează astfel o ecuație complicată. Nici nu este de mirare că artistul preferat al lui Napoleon Tiron este Henry Darger.
L.D.: Cred că este mai mult o logică inversă, o excludere. La Tiron este mereu vorba despre un material, o proprietate.
Lumina are greutate. Iar empatia duce automat la simplitate și libertate. Este poate motivul pentru care Tiron a avut așa de puține expoziții, iar în 1988, în Pavilionul României de la Veneția s-a ascuns așa de bine.
Pentru mine, Tiron este un artist care și-a permis extravaganța unei sensibilități particulare. Și nu a trăit la Londra, Paris ori New York. A trăit în cel mai vulgar comunism.

D.M.: Liviana, cum ai gândit expoziția lui Napoleon Tiron de la Galeria Calina din Timișoara, deschisă în decembrie 2012 și care au fost diferențele de accent față de cea de la Sibiu?

L.D.: Cu toată austeritatea și simplitatea ei, expoziția de la Sibiu era o puternică mișcare instituțională în jurul unui artist. La Galeria Calina, lucrurile au devenit sofisticate. Alina Cristescu este foarte atentă cu spațiul ei alb, intim, intens. Consola albă, gândită ca o prelungire a zidului respecta exactitatea spațiului, dar anihila orice umbră de piedestal. Lucrările lui Tiron păreau că levitează în lumină. Între obiectul pur și obiectul real nu mai exista o graniță clară, dar exista o atracție stranie. Un anumit grad de organizare susținea un anumit grad de libertate, și un anumit grad de libertate susținea un anumit grad de organizare. Dens ca în anii '70.

Jos:
Napoleon Tiron, vedere din expoziție, Galeria Calina, Timișoara, 2012. Foto credit: Galeria Calina

Pagina alăturată:
Napoleon Tiron, vedere din expoziție, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal, 2012. Foto credit: Stefan Jammer. Courtesy: artistul

Bogdan Raţă – Corpul hibrid

text de **ILEANA PINTILIE**

În perioada contemporană, obsesia corpului a devenit mai vie şi mai puternică decât oricând, explicată parţial şi printr-un narcisism generalizat. Corpul uman, eliberat de prejudecăţi şi de tabuuri, ca urmare a discursului psihanalitic, este acum expresia sinelui, forma întrupată a căutărilor şi aspiraţiilor lui. Supus metamorfozelor şi diverselor transformări, corpul a început să exercite o fascinaţie crescută asupra artiştilor, teoreticienilor, dar şi asupra privitorilor obişnuiţi. Referitor la aceştia, se poate vorbi despre o adevărată „isterie" a privirii, o aviditate de a vedea, alimentată în paralel şi de către mass-media, acumulând frenetic faptul divers cel mai crud.

Pentru Bogdan Raţă, un tânăr sculptor din ce în ce mai prezent și în spaţiul public*, problematizarea corpului, supus unor surprinzătoare deformări care conduc la metamorfoze ireversibile, a devenit modalitatea proprie de a se insera în arta actuală. Intuind angoasa contemporană faţă de corpul în continuă transformare (alterare), artistul obişnuieşte să aleagă un detaliu semnificativ al corpului, pe care îl supradimensionează sau îl combină într-un amalgam de fragmente diverse, asamblate, păstrând însă un puternic caracter hibrid.
Prin lucrările lui, artistul vizează atât destinul uman individual, marcat de teamă, de frustrare, de îndoială – sentimente care parcă dau naştere unor contorsiuni fizice, cât şi un destin colectiv, o stare a societăţii, în care individul este un simplu element anonim, dar prin cumulare şi prin hibridizare, transmite o stare de angoasă sau de criză, instaurate ca un fapt deplin generalizat. Fragmentarea corpului, abordarea uneori a unui limbaj ce pare hiperrealist, sunt mijloacele plastice cu ajutorul cărora artistul operează în câmpul vizual, manipulând privitorul şi conducându-l spre o percepţie exacerbată emoţional.
„Încercare de a păstra viaţa" oferă imaginea unui corp suferind, emaciat şi chinuit, în care apa, ce se adună în scobiturile ce dezvăluie degradări masive, sugerează viaţa fragilă, care încă mai pâlpâie. Acest corp deformat, expus privirilor în deplina sa vulnerabilitate, produce o nelinişte asupra receptorului, invitat astfel să mediteze la propria lui condiţie. Aşa cum s-a exprimat autorul însuşi, „pielea este o vamă între ce se vede şi ceea ce suntem de fapt", punând accentul pe acest „înveliş" fragil, care îi reţine atenţia.
În altă lucrare, figurile înlănţuite, care se rotesc în cerc şi ale căror corpuri formează o compoziţie bizară de membre şi torsuri, alcătuiesc un fel de carusel suspendat în spaţiu, o demonstraţie a faptu-

lui că sculptura actuală și-a schimbat esențial parametrii față de arta clasică. Nedumerirea produsă de această misterioasă înlănțuire – voluntară (o confruntare?) sau aleatorie (un accident?) – produce o stare de confuzie asupra receptorului, mai ales că rezultatul acestei înlănțuiri conduce la o structură umană hibridă.
În unele dintre lucrările lui, Bogdan Rață oferă doar detalii corporale supradimensionate, pe care le deturnează, transformându-le adesea sensul inițial – picioarele se metamorfozează în mâini, preluând chiar funcția acestora de a purta ceva, așa cum se poate vedea în mai multe lucrări, deja destul de cunoscute, dintre care amintesc doar „This Hand of Dust" (2012). Corpul, torsul, alteori doar capul apar mereu modificate, alterate, decupate dintr-un întreg; printr-un modeleu simulând îndeaproape realitatea, sculptorul induce starea de confuzie și derută, ștergând deliberat accentele compoziționale ale figurii umane, ce apare astfel „spălată", ștearsă, mai mult decât anonimă, trimițând cu gândul la o condiție „post-human".
Ambiguitatea sau ambivalența limbajului utilizat de artist rezultă, pe de-o parte, din folosirea modeleului și a turnării sculpturilor în rășină sintetică, care creează impresia unui mimetism desăvârșit și, pe de altă parte, de contrastul produs de deformările sau de mutilările aplicate corpului sau figurii, mijloace care, dimpotrivă, produc un efect dramatic asupra privitorului. Ideea de manipulare, sugerată de „metamorfozele" operate deliberat asupra figurii umane este alteori brusc anulată de culorile intense, artificiale, pe care artistul le aplică sculpturilor.
Luciditatea privirii lui Bogdan Rață, spiritul critic prin care el analizează lumea înconjurătoare nu-l exclude nici pe el însuși. Cum, de multe ori, propriul corp îi slujește drept model, el se include și pe sine în această umanitate în continuă transformare, alunecând încet, dar sigur spre bătrânețe și spre moarte. Viziunea sculptorului asupra corpului uman aduce o notă nouă, de sinceritate și de dramatism neteatral, fără mistificare, în sculptura românească actuală.

** Mărturie a acestei prezențe tot mai vizibile a tânărului artist stă lucrarea monumentală, instalată recent în fața intrării MNAC din București și intitulată „Hand Gun".*

Pagina alăturată:
Sleep, 2012, rășină sintetică, pigment, 40 x 28 x 14 cm, ediție x 1

Sus:
1. Round and Round, 2012, rășină sintetică, pigment și metal, 105 x 45 x 80 cm, ediție x 1
2. Trying to Keep Life, 2012, rășină sintetică, pigment, metal și apă, 153 x 36,5 x 17 cm, ediție x 1.
Courtesy of Farideh Cadot Paris

Jos:
1. This Hand of Dust, 2012, rășină sintetică și praf, 28 x 13 x 18 cm, ediție x 1. Courtesy Farideh Cadot Paris
2. Artistul lucrând în atelier, 2012

Cristian Răduţă, rinocerul şi a patru

text de **ADRIAN GUŢĂ**

Cristian Răduţă, fost student al lui Mircea Spătaru (secondat de Elena Dumitrescu), este unul dintre artiştii noştri tineri cu adevărat remarcabili. Lucrările acestui plastician, care a împlinit 30 de ani în 2012, atrag prin semnalele pe care le lansează pe calea perechilor contrastante de noţiuni precum solid-fragil, obiectual-organic, greu-uşor... Sunt dualităţi secondate de surprinzătoare juxtapuneri de materiale, cum ar fi ceramica/fibra de sticlă/ipsosul/lemnul şi, respectiv, pana de pasăre, frunza... Pentru diplomă, în 2005, Răduţă a ales un „subiect" de o plasticitate monumentală: *rinocerul*. Registrul semantic la dispoziţie era şi el generos. Artistul evidenţia calităţile arhitectonice ale motivului, şi astfel, rinocerul, în dezvoltările conceptuale ulterioare, devine soclul/ purtătorul unui monument – iar mişcarea monumentelor o poate simboliza pe cea a culturilor: vezi expoziţia „Terraferma", 2011, la Galeria 418, Bucureşti, care îl reprezintă pe artist; vezi şi temporar instalata (în noiembrie 2012, Piaţa Presei Libere, în cadrul programului „Proiect 1990") lucrare intitulată „a patru", dedicată absurdului birocratic. În 2005-2006 a apărut seria „Animalelor calapod". „Cartoon Dogs" sunt fiinţe mai degrabă comice, iar adaptările volumelor unele la celelalte anunţă evoluţii din cei doi ani (2006-2008), importanţi, petrecuţi de Cristian Răduţă la Roma. Stratificarea vârstelor Romei l-a fascinat pe câştigătorul bursei „Vasile Pârvan". În atelierul de la Accademia di Romania au început să apară elemente anatomice supuse principiului *body in pieces*, consubstanţiale cu pereţii, ori asociate unor structuri de sprijin verticale. Sculptorul s-a apropiat, totodată, de obiectul ancoră şi de ideea forajului de adâncime, răscolitor de bogăţii arheologice. Ancora s-a transformat în cârlig, acesta a dobândit o volumetrie adesea triumfală. Potenţialul agresiv al cârligului este duios anihilat de prezenţa, pe culmea sa ascuţită, a unui fulg...

În 2010, la Atelier 030202, Cristian Răduţă a structurat instalaţia „Rinocer pe Calea Melcilor". A fost o punere în operă, de un remarcabil impact vizual, a unei metafore-avertisment.

În explorările ideatice şi registrul de expresie recente, inclusiv din 2012, ale lui Cristian Răduţă, componenta de artă conceptuală câştigă teren, odată cu tentaţia minimalismului. Plierea unui avion de hârtie, schimbarea poziţiei şi unghiului de vedere asupra obiectului, pot oferi imaginea simplificată a unui grup uman. Esenţializaţi fluturi din metal animă faţada unei clădiri... Nu e vorba de mărunte exerciţii ludice-formale. Cristian Răduţă are o notabilă capacitate de a extrage esenţe de idee şi de a crea structuri plastice coerente plecând de la stimulul cotidian, de la sugestiile transmise fulgurant de către obiecte.

De sus în jos:
1. Monument, 2011, răşină poliesterică
2. Lucrare din seria Terraferma, 2011, tehnică mixtă
3. Vedere aeriană, 2012, hârtie pliată, dimensiuni variabile
Pentru toate imaginile: courtesy 418 gallery Bucureşti

Rudolf Bone. Perpetuum sculpturae

„Pe unul dintre nori l-am transformat într-un fulger globular pe care îl arunc în sus." (Rudolf Bone)

text de **RAMONA NOVICOV**

Cuvintele par a fi rostite de Alice în Ţara Minunilor. Dar ele au fost spuse de parcă s-ar fi referit la cel mai firesc gest din lume, de Rudolf Bone, în legătură cu ciclul de forme şi acţiuni numit de sculptor, în mod generic, „memoria formei".Titlul aduce împreună energia memoriei şi materia formei, conjuncţie ce îl preocupă de decenii. De fapt, instalaţia „Nori la picnic" din cadrul Salonului de mai din 2011 şi acţiunea-performance „Fulger globular" din cadrul Salonului de vară din 2012, ambele deschise la Galeria Plan B din Cluj, sunt doar bucle ale spiralei, secvenţe ale unei recurenţe, ale unei ciclicităţi ce a debutat spectaculos în septembrie 1989, la Galeriile Orizont. Acolo am văzut prima dată acele carcase din folie de aluminiu, autoportrete oarecum mumificate, suport ultim al unei iminente revelaţii: propria eliberare din strânsoarea materiei şi a vanităţilor sculpturii. Descopeream atunci valoarea suporturilor ultime a ceea ce (mai) înseamnă sculptură precum şi faptul că ecloziunea este, de fapt, reculul în pozitiv al unei implozii. Precaritatea materialului sculptural, uşor ca o boare, dar monumental ca un cenotaf, anunţa programatic renunţarea mereu mai decisă la corporalitatea opacă în favoarea unei spaţializări lipsite de masă gravitaţională. Acele carcase se plasau, polemic, la antipodul „Sclavilor" michelangioleşti sau a „Vârstelor" rodiniene. In schimb, erau mult mai aproape de „Vir dolorum" şi de măştile mortuare, erau ipostazieri ale abisului materiei şi memoriei, ascunzători ale adevărului. Le numea atunci tainiţe. Aşa au rămas şi acum, renăscute sub forma a doi nori din aceeaşi imponderabilă folie de aluminiu. Norii aceştia angelici, auto-antropomorfi, pluteau peste o instalaţie *ready-made* din gazon adevărat şi peste o acţiune spontană ce parafraza şi se dedulcea pe clasica temă a „Dejunului pe iarbă". Norii se învecinează cu „Expansiunile" din expoziţia de la Moara Răsăritului din 2012. Pe unul dintre aceşti nori l-a transformat, pe loc, într-un fulger globular. Traseul artistic al lui Rudolf Bone poate fi rezumat de însăşi cuvintele sale: „consider arta ca un joc secund". Ca la începuturi, nu-l interesează nici astăzi decât funcţia doxologică a imaginii. Jocul şi mişcarea infinită a lumii, alunecarea printre dimensiunile ei fizice şi metafizice – asta îl preocupă constant pe Bone. şi mai ales adevărul ascuns în spatele ultimelor praguri ale materiei sculpturale.

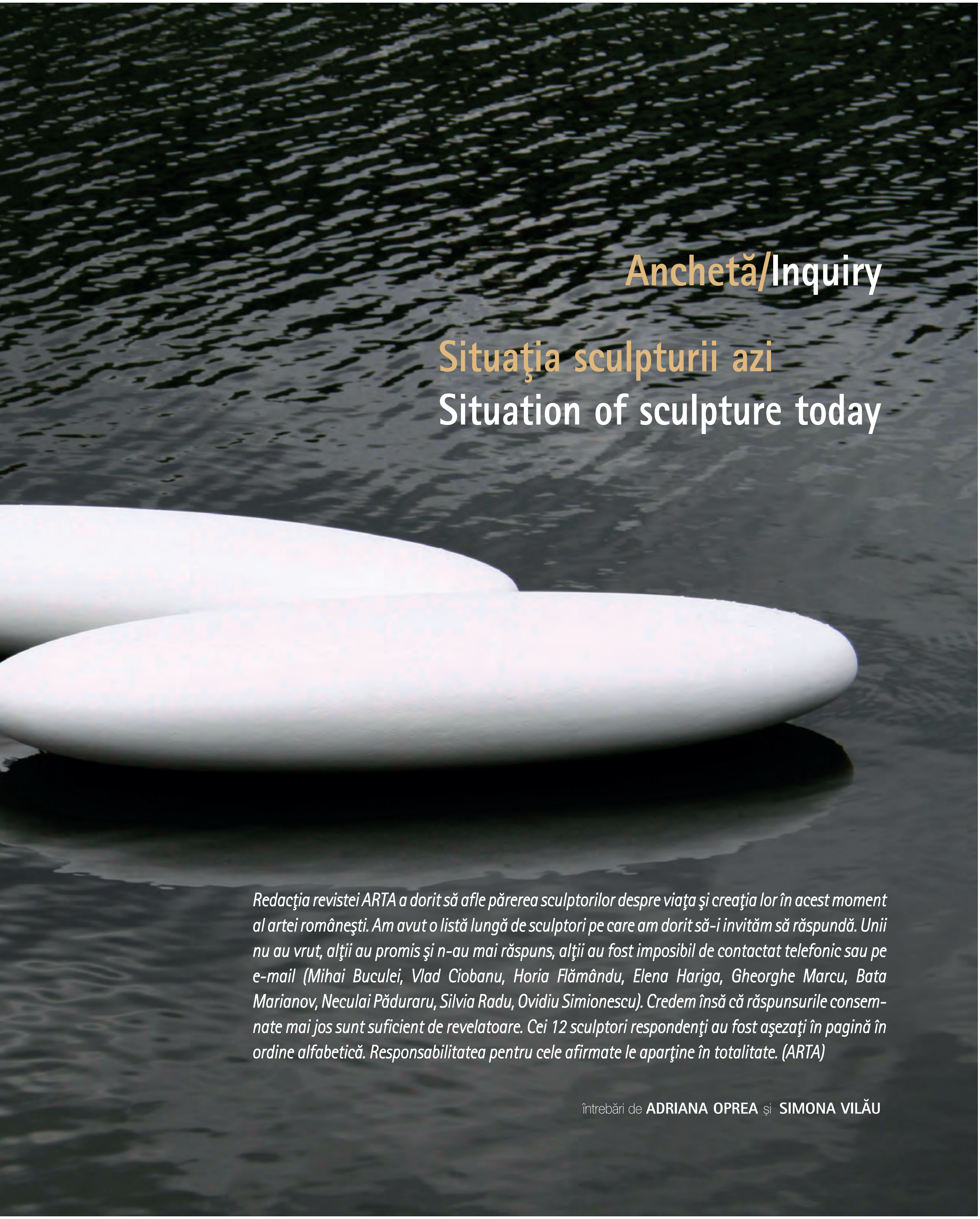
De sus în jos:
1. Rudolf Bone, Nori la picnic, 2011, folie de aluminiu, în expoziţia Salonul de mai, Plan B Cluj. Foto: Rudolf Bone. Courtesy artistul şi Galeria Plan B Cluj/Berlin
2. Rudolf Bone, Nori la picnic, 2011, folie de aluminiu, în expoziţia Salonul de mai, Plan B Cluj. Foto: Rudolf Bone. Courtesy artistul şi Galeria Plan B Cluj/Berlin

Summary

Rudolf Bone is concerned with issues of polymorphic sculpture, understood as exceeding the buffer between the two-dimensional and three dimensional space respectively, making use of a minimum of artistic means. In order for such transitions to be accomplished as a matter of course, sculpture should be made devoid of body weight, thus becoming a transition place. With cutouts and tension applied onto it, surface becomes weightless volume. Furthermore, the condition of weightlessness is achieved through anthropomorphic molding aluminum foil. In two of his exhibited works at Plan B Gallery in Cluj, in 2011 and 2012, entitled "Clouds on a Picnic" and "Ball Lightning", Bone reassumes the subject of embedding space in a flat plane, which becomes spatial in itself, but turns it into a playful register. He concocts an ironic remake of the classic theme of "The Luncheon on the Grass", bringing in the gallery a fresh piece of turf and appropriate accessories. Anthropomorphic clouds were floating nonchalantly over the domestic moment, when one of them got transformed into a ball lightning, namely an energy cloud, Angelos.

#2

Sculptura în câmp expandat
Sculpture in an expanded field



Anchetă/Inquiry

Situaţia sculpturii azi
Situation of sculpture today

Redacţia revistei ARTA a dorit să afle părerea sculptorilor despre viaţa şi creaţia lor în acest moment al artei româneşti. Am avut o listă lungă de sculptori pe care am dorit să-i invităm să răspundă. Unii nu au vrut, alţii au promis şi n-au mai răspuns, alţii au fost imposibil de contactat telefonic sau pe e-mail (Mihai Buculei, Vlad Ciobanu, Horia Flămându, Elena Hariga, Gheorghe Marcu, Bata Marianov, Neculai Păduraru, Silvia Radu, Ovidiu Simionescu). Credem însă că răspunsurile consemnate mai jos sunt suficient de revelatoare. Cei 12 sculptori respondenţi au fost aşezaţi în pagină în ordine alfabetică. Responsabilitatea pentru cele afirmate le aparţine în totalitate. (ARTA)

întrebări de **ADRIANA OPREA** și **SIMONA VILĂU**

I. SCULPTORI DIN ROMÂNIA / SCULPTORS LIVING IN ROMANIA

1. *Care credeţi că sunt diferenţele dintre sculptura românească dinainte şi de după 1989 şi cum vă poziţionaţi opera proprie în acest cadru, înainte şi/faţă de după? (Adriana Oprea)*

2. *Cum arată experienţa dumneavoastră directă legată de realizarea unei lucrări de mari dimensiuni în condiţiile logistice din România (drumul de la atelier la soclu sau sala de expoziţie/muzeu/spaţiu public-privat)? Care sunt provocările şi probele pe care le suportă un astfel de demers? Ce concesii aţi fost nevoit(ă) să faceţi? (Simona Vilău)*

ALEXANDRU CĂLINESCU-ARGHIRA (N. 1935)

1,2 Nu-mi place să fac această comparaţie, pentru că este în defavoarea prezentului. Atunci era o emulaţie care ne făcea mereu prezenţi în cadrul Uniunii noastre, întâlniri cu diverse ocazii, tabere de creaţie, articole critice în publicaţii de specialitate, vernisaje, emisiuni TV şi achiziţii. Acum toate sunt de domeniul trecutului. Era o artă promovată oficial şi susţinută economic. Toate au fost… Concepţia personală în sculptură a rămas aceeaşi, fără să fiu nevoit să fac concesii. Lucrări de mari dimensiuni nu am avut ocazia să realizez decât în taberele de sculptură, unde condiţiile erau bune atât tehnic, cât şi material. Pot face referinţă la simpozioane organizate în afara ţării, dintre care amintesc Seul şi Madrid, unde rolul sculptorului se confunda cu cel al unui arhitect, urmărind realizarea lucrării executate cu ajutorul unor trusturi de construcţii. Era necesară o astfel de colaborare pentru a realiza la scară monumentală lucrări ce depăşesc 27 m la Seul şi 40 m liniari la Madrid. Acolo, artiştii au fost invitaţi personal, nu în urma unui concurs.

Deasupra:
Alexandru Călinescu-Arghira (notă generală)

Alăturat:
Alexandru Călinescu-Arghira. Imagini de şantier Măgura (România) şi Seul (Coreea de Sud)

REKA CSAPO-DUP (N. 1967)

1 Eu am intrat la facultate în 1989 la secția de grafică a Institutului de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj și am terminat studiile universitare după opt ani la secția de sculptură a Academiei Naționale de Arte din București, în 1997. În acest context pot vorbi mai întâi despre o foarte puternică secție de sculptură, unde sub conducerea sculptorului și rectorului Mircea Spătaru, având șef de catedră pe Napoleon Tiron, pe urmă pe Dup Darie, am cunoscut pe sculptorii Paul Vasilescu, Vasile Gorduz, Adrian Pârvu, Adrian Popovici, Neculai Păduraru, Mihai Buculei, Vlad Ciobanu, Mihai Marcu și, nu în ultimul rând, Vlad Aurel. Numele vorbesc de la sine.
Tot sculptură de după 1989 este promoția care a terminat în 1997, în cele două serii paralele, din care aproape toți absolvenții am continuat să profesăm în domeniul nostru (Alina Buga, Patricia Teodorescu, Mara Vâlceanu-Breza, Bogdan Breza, Elena Dumitrescu, Camelia Hristescu, Mârza Constantin, Ion Stoicescu, Marius Leonte, Anca și Bogdan Iacob, Ion Ladea, Mihai Nicolescu etc.). Din păcate, absolvenții care rămân exclusiv sculptori au devenit din ce în ce mai puțini în ultimii ani, momentan fiind cel mult doi studenți din fiecare promoție care continuă, în pofida greutăților, să se ocupe de sculptură. Știu, răspunsul meu sună cam sec. Enumerarea celor de sus poate fi comentată și discutată.

2 Acum, după câțiva ani în domeniul sculpturii, cred că sculptura de dinainte de 1989 era mai puternică, mai vie și mult mai dispusă către experimente și căutări de drumuri și expresii noi decât în prezent, cu toate că atunci exista o cenzură impusă – sau poate chiar din acest motiv?
Nu am avut ocazia să transport sau să expun lucrări de mari dimensiuni în București, pot răspunde doar gândindu-mă la calvarul care se leagă de orice transport mai ieșit din comun, unde suntem nevoiți să parcăm aiurea, să fim stresați de trafic și să ne chinuim cu lucrările în brațe, făcând slalom printre mașini ca să ducem lucrările în galerie.

Deasupra:
Reka Csapo-Dup, Arcana, 2013 teracotă

Alăturat:
Reka Csapo-Dup, Melusina Mater Genetrix, 2013, lemn

DARIE DUP (N. 1959)

1,2 Este foarte greu să generalizezi şi să emiţi idei de ansamblu asupra acestui subiect. În primul rând, cunosc sculptura de înainte de 1989, reprezentată de mulţi sculptori valoroşi. O mare parte dintre ei au emigrat, chiar înainte de '89, şi sunt împrăştiaţi în lumea largă.
Dincolo de cenzura care exista, dar pe care o puteai ocoli cu dezinvoltură şi cu îngăduinţă chiar din partea autorităţilor, exista o mişcare plastică închegată. Menţionez artişti/expoziţii care au marcat perioada: George Apostu, Vasile Gorduz, Paul Vasilescu, Maria Cocea, Adrian Popovici, Napoleon Tiron, Mihai Mihai, Florin Codre, Mircea Spătaru, Ana Lupaş etc. Şi aş putea enumera câteva zeci de artişti.
Breasla era mai unită şi exista o boemă şi o competiţie benefică. Economic exista o atenţie, o grijă faţă de sculptori prin achiziţiile care se făceau. Nu ştiu dacă era bine sau rău, dar siguranţa economică, liniştea favorizau creaţia. Politicul şi societatea erau mult mai atente la artă, poate şi din cauza restricţiilor de călătorie şi de informaţii externe. Combinatul Fondului Plastic funcţiona la maximum, iar breasla era bogată.
După '89, evident că nu a mai existat cenzură, libertatea a fost maximă şi în mod clar mult mai greu de dus. În ansamblu, lucrurile nu au mai fost la fel de legate şi arta a început să se dezvolte între atracţia comercialului şi schimbarea cu forţa de dragul schimbării.
Dacă înainte exista un sentiment firesc de continuitate, schimbarea socială şi, implicit, economică a dat peste cap totul. Arta nu a mai avut sprijin. Fac parte din generaţia celor care începeau să crească înainte de '89 şi mă simt ca un pod, ca o trecere peste două tărâmuri.
În legătură cu arta oficială, monumentul de for public, cred că politicul a continuat ideologia patriotic-declamativă care se practica înainte de revoluţie, exagerând-o, chiar ducând-o până la ridicol, atât ca dimensiune, cât şi ca formulă plastică. Lipsa unui for de specialitate avizat şi detaşat de orice implicaţii de altă natură decât cea plastică a dus şi va continua să ducă la urâţirea spaţiului public.

Deasupra:
Darie Dup, Instalaţie lemn-metal la Galeria Covalenco 2011, St. Jozef Centrum, Geldrop, Olanda

Alăturat:
Adrian Ilfoveanu. Credit foto: Steluţa Roşca Stănescu

Jos:
Adrian Ilfoveanu. Credit foto: Galeria AnnArt

ADRIAN ILFOVEANU (N. 1971)

1 Nu cred că aş fi putut face sculptură înainte de '89 deoarece libertatea de expresie este cea mai importantă pentru mine. Nu aş putea crea fără această libertate.
Îmi amintesc de o întâmplare petrecută cu tatăl meu (n.n. Sorin Ilfoveanu), căruia i s-a reproşat la un salon, înainte de 1989, că oamenii pe care îi desenase „sunt prea slabi, prea trişti" şi că mesajul ar putea fi înţeles greşit de către public. Nu aş fi putut suporta opresiunea, restricţia. Nu vreau să comentez poziţia altor colegi de breaslă, dar eu unul nu aş fi putut crea într-un asemenea regim.

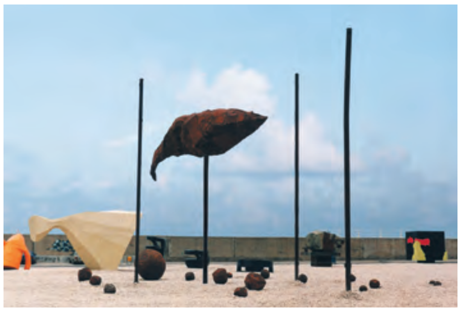
2 Nu am prea făcut concesii în carieră deoarece mereu m-am îndreptat către clienţii din sectorul privat, care sunt mai flexibili. Deşi am participat, la rândul meu, la câteva concursuri publice şi pe unul l-am şi câştigat, teoretic, în 2003, lucrarea nu s-a mai realizat. Proiectul meu se intitula *Libertatea cuvântului* şi urma să fie amplasat în Piaţa Presei Libere din capitală. Nu aş putea să spun dacă limitările au fost de ordin financiar sau politic.
Un atelier propriu-zis nu am, lucrez acasă şi în aer liber, la ţară. Sau, cu alte cuvinte, nu am primit un atelier din partea vreunei instituţii. Depind foarte mult de anotimpuri şi vreme, iar pe timp de iarnă mă dedic notaţiilor şi desenului. De ceva vreme sunt reprezentat în România de galeria AnnArt, care se ocupă de promovarea mea ca artist.

MARIUS LEONTE (N. 1964)

1 Nu cred că există vreo diferență.
1989 este un reper în măsura în care arta este un fenomen social. Şi este în strânsă şi permanentă legătură cu tipul de organizare socială. Este evident că perioada ceauşistă a creat multă sculptură şi mulţi sculptori.
Mult înseamnă neapărat că avem de unde alege? Eu nu cred asta. Nu cred că Apostu, Doru Covrig, Paul Neagu, Nicăpetre, sculptori excepţionali, care au lucrat în spaţii culturale diferite, generaţia gibonilor Codre, Buculei, Spătaru, Gorduz, Paul Vasilescu, Napoleon Tiron (generaţie care a umplut România de călăreţi şi luptători cu sabia, dar a şi produs ARTĂ) sau ştafeta lor – sculptorii anilor '80, să fie produsul anilor de groază în care Ceauşescu a distrus un popor. Toţi despre care vorbim sunt caractere tari, care şi-au dedicat viaţa sculpturii. Ei se împlineau oricum. Ar fi avut acelaşi tip de sensibilitate, acelaşi simţ de observaţie în orice timpuri. Doru Covrig tot conceptualist ar fi fost. Paul Neagu tot extratereştrilor s-ar adresa şi astăzi. Gorduz ar fi fost Gorduz şi în '70, şi în '90, şi în 2020. Buculei a fost şi rămâne Buculei… Spătaru a avut un plan perfect. Înainte de '89 şi-a văzut de laboratorul intim. A lucrat „în secret" mult timp. După '89 a dorit să cucerească Bucureştiul, să-l populeze cu statui, să regleze sistemul învăţământului artistic. Sunt sigur că Darie Dup, Aurel Vlad, Gheorghe Zărnescu, Mircea Roman, Marian Zidaru, Titi Ceară, Alexandru Păsat, Costel Iacob, Alexandru Galai sau Vlad Ciobanu nu au fost influenţaţi de timpurile în care au creat, ei doar creează sau nu. Darie Dup are, şi la 25 de ani după 1989, aceeaşi exuberanţă, aceeaşi prospeţime a gândului, te surprinde cu fiecare propunere, la fel ca în anul 1980. Vlad Ciobanu este acelaşi sculptor hotărât, implicat, educat social şi negrăbit. De asemenea, nici producţia de sculptură nu se poate raporta la reperul temporal propus de anchetă. Unul dintre cei mai talentaţi sculptori, Adrian Popovici, a fost şi unul dintre cei mai zgârciţi cu punerea în operă a gândului său. Mircea Roman lucrează în ultimul timp cât toţi colegii săi inainte de '89… Trebuie să ai ce. Cu ce. De ce. Asta nu are legătură cu anul 1989.

Dedesubt:
Marius Leonte, Fiinţă, 2002, oţel, 1200 cm x 700 cm x 800 cm

Jos:
Marius Leonte, Fiinţe, 1997, oţel, 400 x 400 x 200 cm



Nu aş lua în discuţie *monumentăraia* creată la comandă pe care şi eu aş face-o oricând, pentru aproape 1 milion de euro… şi care se face în 2013 la fel ca acum 25 de ani, şi ca acum 50 de ani. „După 1989" ridică o problemă (tot falsă – zic eu). Nebunia provocată de societatea de consum care s-a instaurat de 23 de ani încoace şi care ne-a găsit complet nepregătiţi a decimat pepiniera sculpturii româneşti. De fapt, în cauză sunt toţi oamenii foarte tineri, care nu citesc şi sunt complet neinformaţi. Am întâlnit studenţi care nu-şi cunosc maeştrii. Cine sunt, ce au făcut… Dacă au operă, dacă au fost securişti. Dar nici nu-i interesează. Cunosc studenţi la sculptură care nu ştiu cine a fost Mircea Spătaru. Despre Moore, Chillida, David Smith, Caro, Calder, Serra, Mark di Suvero, Tony Cragg sau alt sculptor ale cărui lucrări sunt pe stradă la Londra, Köln sau Chicago, ce să mai vorbim. Spun că problema este falsă pentru că totul se întâmpla la timpul potrivit. Nu e nevoie de 1989 pentru ca sculptura să apară sau să dispară. Brâncuşi a apărut şi s-a dezvoltat pentru că aşa a trebuit. Să ne uităm atent la sculptura lui şi să fim de acord că nu faptul că a trăit la Paris l-a făcut monumental. Parisul l-a făcut celebru. El ESTE monumental. Şi era şi dacă rămânea la Hobiţa. Generaţia mea, produsul şcolii de sculptură rezultat din perioada ceauşistă, creează. Reka Csapo Dup, Alina Buga, Adrian Ilfoveanu, Vasile Raţă, Elena Dumitrescu, Cătălin Geană, Patricia Teodorescu, mai apoi Mihai Balko, Virgil Scripcariu, Cristian Răduţă… Este adevărat, nu sunt sfarmă-piatră sau toarnă-bronz, dar fac sculptură. Şi ar fi făcut şi înainte de 1989 la fel de bine.
Eu am început să fac sculptură în anii '90-2000. Şi fac parte din generaţiile educate într-un sistem coerent. Nu ştiu dacă sunt sculptor. Am căutat mult până am ajuns să fiu fericit cu ceea ce fac. Arhitectură, design, grafică. Am avut şansa să-l cunosc pe Mircea Spătaru care, după câteva întâlniri, a stabilit că drumul meu în viaţă este sculptura. Darie Dup l-a secondat şi a avut un mare rol în formarea mea ca artist. Întâlnirea cu Mircea Spătaru mi-a dat încredere şi m-a ajutat să dau un sens existenţei mele.
Sculptura mea? Nu ştiu de unde vine. Dar sunt sigur după fiecare lucrare că aşa trebuia să fie. Am proiecte în cap să lucrez non-stop 5 ani de acum încolo. Aşa că spuneţi-mi dumneavoastră ce legătură are existenţa mea ca sculptor cu 1989? Credeţi că proiectele mele s-ar întrerupe sau schimba dacă ar veni vreun alt „1989"? Cu siguranţă, nu. Proiectele mele s-ar schimba dacă venirea unui 1989 mi-ar dezvălui că cercetarea mea este pe lângă…

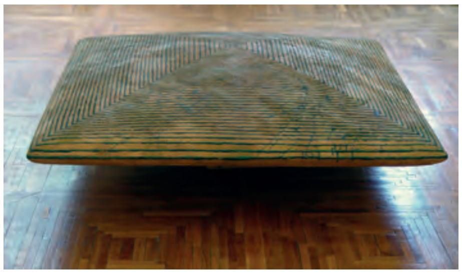
2 Drumul de la atelier la soclu sau sala de expoziţie/ muzeu/ spaţiu public-privat este simplu. Eu, când am terminat universitatea, aveam 7 lucrări de mari dimensiuni pregătite să se confrunte cu „soclu sau sala de expoziţie/ muzeu/ spaţiu public-privat". De altfel, lucrarea mea de licenţă a fost cumpărată de MNAC. Să numim aceasta şansă? Aş zice mai bine că am avut ce arăta când a fost cazul… Un alt moment important în drumul către „soclu" a fost întâlnirea cu Isaac Sheps, un om de business exceptional, care conducea pe atunci compania Tuborg România. Am fost pe fază şi am reuşit să-i propun omului exact ceea ce avea

nevoie. Un proiect atât de frumos și de curajos (artă contemporană/ sculptură de mari dimensiuni pentru curtea fabricii), încât nu a rezistat să nu se implice (ARTUBORG 2001). Mai mult, l-am multiplicat, trei ani consecutiv. La Constanța (ARTUBORG 2002), Timișoara (ARTUBORG 2003). Tot în 2003, cu bani împrumutați, în București, am organizat o ediție pe terasa Teatrului Național (ARTUBORG/ LEONTE 2003). În 2004, o galerie (care mă reprezintă și în prezent) mi-a văzut lucrările de pe terasa de la Teatrul Național și m-a invitat la Art Fair-ul de la Amsterdam (Kunstrai/2004). În 2005, cu bani de acasă, am creat un alt rând de ființe sculpturale, expuse la Palatul Mogoșoaia de Erwin Kessler și Doina Mândru.
În 2007, am fost invitat la o discuție de către o agenție de publicitate mare, ca să propun un proiect pentru Petrom. În 15 minute, în drum spre întâlnire, am schițat proiectul și într-o oră de discuții au hotărât că eu sunt omul lor. În 2011, asociația VolumArt, co-fondată de cuplul de sculptori Balko, mă invită în proiectul lor și am ocazia să mai trimit spre soclu o lucrare de mari dimensiuni…
În 2012, lucrurile se complică puțin. Așa-zisa criză ne bagă pe toți într-un fel de colaps, însă eu înființez asociația INSTALART, care își propune să promoveze și să susțină sculptura contemporană. Am pornit proiectul *Instalart/ Sculptura / 001* cu artiști optzeciști: Marian Zidaru, Mircea Roman, Gheorghe Rasovszky, dar și cu Leonte, Patricia Teodorescu, Sebastian Barlica, Cristian Răduță, artiști de după 90/2000. Încerc să înființez un parc de sculptură contemporană. Invit în fiecare toamnă 7 artiști, îi prezint, în iarnă prezint machetele propuse, iar în primăvară revenim cu expoziția în centrul orașului, de data asta cu sculpturile de mari dimensiuni. În vară ducem sculpturile acolo unde le este locul. În PARCUL DE SCULPTURĂ LIMANU. Asta înseamnă un buget de aprox. 80.000 de euro. Avem semnale că vom strânge banii aștia și la toamnă veți putea vizita Parcul. Așadar, „drumul de la atelier la soclu sau sala de expoziție/muzeu/spațiu public-privat" este simplu.Totul ține de șansă, dar și de perseverența cu care o provoci. Greu a fost întotdeauna pentru artă. Trebuie numai să-ți vezi de treabă și să te ocupi cu făcutul. Să-ți iei proiectele în serios și să treci la treabă. Să fii în permanență la start. Am uitat să spun că trebuie să ai și proiecte… și să nu uiți niciodată, chiar dacă te simți uneori părăsit și ai sentimentul unui milog, că societatea în care trăiești este obligată să te sprijine. Obligația ta este să visezi și să anunți că o faci. Spuneam mai sus că trebuie să ai ce și de ce. Cu ce, se găsește. Sunt mulți oameni care sunt pregătiți și dispuși să sprijine arta. Foarte tinerii au înțeles asta repede. O lucrare de mari dimensiuni se realizează foarte simplu și cu resurse aproape de 0 din orice material. Nu vorbim de o turnare în bronz. Dar nici nu este cazul. De turnare în bronz se ocupă un eventual investitor sau un muzeu. Artistul creează forme, pune în volum gânduri, idee, sentiment. Așa că dacă nu avem bani de materiale sau logistică, să facem machete! Într-o bună zi le vom vedea în picioare. Sună cam romantic, dar vă spun din experiență că este adevărat. Probez asta în fiecare zi.
Concesii? Absolut niciuna. Am considerat că este important să nu-mi risipesc visele și să trec prin lumea asta fericit. Și dacă rezultatul muncii mele mai face fericit cel puțin un om, atunci sunt împlinit.

ALEXANDRU PĂSAT (N. 1955)

1,2 „Vorbesc din propria-mi piele" – scria un poet contemporan. Așa că nu prea pot să vă răspund (cinstit) ce s-a schimbat în sculptura românească după 1989. Nu e treaba mea. În ce mă privește, ca să fiu scurt, îmi vine în minte un vers: „Dară ochiu închis afară, înăuntru se deșteaptă" – zice Eminescu. Asta am fost înainte de '89. „Dară ochiu închis înăuntru, înafară se deșteaptă" – zic eu. Asta sunt după '89. Ce trebuie să reținem de aici? Un verb (a se deștepta) și un substantiv (ochi). Dar, după ce am trăit „înăuntru" cu gândul la „în afară" și „în afară" cu dor de „înăuntru", ochii au ajuns să mi se rotească ca două discuri de flex. Unii spun chiar că „flexurile" mele esențializează prea tare. Că sculptez „fără rest". Că nu prea las loc de „poveste". Dar *Arcurile, Pernele, Valizele, Turnurile* mele lasă destul loc imaginației privitorului să se povestească pe sine. Și, de la început, cu vorbele lui Nicolae Filimon: „După ce îmi regulai toate afacerile, pe cât îi este dat omului a și le regula, și luai rămas bun de la toți amicii, mă suii în omnibus și luai calea ce duce la Giurgiu". Astfel și eu după '89 am luat calea spre Italia, Germania etc., în călătorii alimentate de o

sete firească de a vedea cât mai mult, de a cunoaște și a avea contact cu lumea care ne fusese interzisă. Rezultatul: am devenit dintr-o dată mult mai ocupat. Capitalismul „sălbatic" mi-a schimbat ritmul. Agenda este foarte încărcată: atelierul, proiectele, termenele, corespondența, facturile, călătoriile obligatorii, iarăși facturile, cursurile cu studenții, programările, cursurile de vară de la Beratz, achiziționarea materialelor, simpozioanele, tipografiile, facturile, facturile... Este cu adevărat o altă dinamică, internetul domină lumea, dar este nevoie de o așezare contemplativă, de o privire spre sine în încercarea de a te regăsi dincolo de grabă și mode. Accesul la informație, libertatea de mișcare, posibilitățile de expunere și contactele fără granițe au influențat benefic cariera și producția mea artistică, dar factorii importanți care țin de actul în sine al creației sunt aceia care au funcționat și înainte de '89.



sus:
Alexandru Păsat, Pliere, lemn și fier, 85 x 25 x 14 cm. Foto credit: Tudor Păsat

dedesubt:
Alexandru Păsat, Pătratul na-te, lemn policrom, 50 x 150 x 150 cm.
Foto credit: Tudor Păsat

alăturat:
Alexandru Păsat, Coloană albastră, lemn policrom, 65 x 18 x 18 cm.
Foto credit: Tudor Păsat

MIRCEA ROMAN (N. 1958)

1 Cred că sculptura actuală este mai diversă decât cea de dinainte de '89. În sculptura monumentală lipsesc lucrările de autor și prima vină o au cei ce le comandă. S-au făcut prea multe lucrări slabe. Cred că tot ce nu a apucat să fie făcut pe vremea lui Ceaușescu. Dar nu cred că sunt mari diferențe între cele două epoci, iar avantajul tinereții dinainte de '89 nu-l mai pot avea.

2 Drumul din atelier în expoziție e la fel ca înainte, diferența e că acum plătim sala. La galeriile particulare, drumul e mai ușor. La muzeu au mers lucrări doar în anii '90 și acum stau în depozite. Se zice că nu sunt bani pentru cultură, dar se cheltuie sume uriașe pe monumente. În spații publice n-am avut ocazia să pun lucrări, cu excepția a două mici lucrări în comuna Sag și în satul Caian.
În anii petrecuți la Londra n-am făcut concesii orientărilor la modă din acel timp. La noi, în lipsa unei piețe de artă reale, fără un muzeu care să ne reprezinte, fac tot timpul concesii la prețuri.

Deasupra:
Mircea Roman, Magazia 2012. Foto credit: Remus Andrei Ion

LIVIU RUSSU (N. 1951)

1 Sculptura românească a cunoscut în anii '70-'90 perioade de liberalizare, așadar nu se poate marca o graniță: înainte și după '90. Exemplul cel mai fericit îl reprezintă taberele de sculptură Măgura Buzău, Arcuș. 16 x 16 lucrări monumentale la Măgura sunt un patrimoniu național inestimabil, nevalorificat încă. Sculptorii români au lăsat propria amprentă stilistică, un mesaj estetic fără să fie constrânși tematic sau tehnic. Consider aceste tabere „colacul de salvare" sau „provocarea" în comunism, pentru artiștii care visau amplasarea în spațiul public a propriei creații (fără compromisuri), ceea ce era imposibil, din cauza mentalității factorilor decizionali. După '90 s-a continuat inițiativa la nivelul consiliilor județene sau în sistemul privat: Timișoara, Cluj, Gărâna, Pucioasa, Galați, București (Tuborg), Târgu Jiu, Sângeorz Băi etc. Din acest punct de vedere, al inițiativei, nu este nicio diferență. Văzând cum au fost prezervate lucrările, aș spune că după '90 au fost abandonate sau, mai rău, lucrări de piatră au fost distruse de buldozere sau furate (ex. Cluj).
Dacă mă refer la sculptura monumentală, comanda de for public, în România persistă figurativul în forme care, în multe situații, sunt sub nivelul secolului XIX, ceea ce este lamentabil. Concursurile, dacă există, „se câștigă" pe relații personale.
Bunăoară, după '90 nu s-a schimbat prea mult nici tematica, care este cu preponderență de factură istorică, doar cu alte personaje. Mă intrigă, pe lângă valoarea estetică discutabilă, amplasarea, proasta relație între soclu și lucrare etc. Excepții sunt puține și ar fi interesantă o radiografie, făcută public, a monumentelor care onorează România și a acelora care îi fac un deserviciu. Rolul criticilor de artă români este și acela de a analiza conceptele,

Sus și jos:
1. Liviu Russu, Arca, 350 cm lungime, Germania
2. Liviu Russu, Imolare II, 170 cm h, Gărâna, România

demersurile sculptorilor, de a discerne între valoare și nonvaloare, între originalitate și plagiat. Se impune, așa cum scria Lucian Boia, „să separăm odată mediocritatea și impostura de valoare".

2 Anii '90 au adus o libertate de mișcare, un schimb informațional din care am învățat că sculptura românească este excepțională. Am avut un câștig imens. Sunt sculptori a căror activitate de atelier sau din străinătate este puțin vizibilă în România. Dar la noi, recunoașterea vine după ce se face publicitate internațională. Acestei părți „invizibile" a sculpturii românești, care în plan internațional și-a afirmat valoarea, îi lipsește din nefericire managementul, publicitatea, care sunt componente ale unei politici culturale naționale. Dacă privesc retrospectiv, în perioada 1976-1990 am participat, numai în țară, la 11 simpozioane, deci 11 lucrări monumentale (piatră și lemn). După '90 am mai fost la cinci simpozioane (lemn și metal) tot în țară. Începând cu anii 1992 am fost invitat / selecționat prin concurs la 18 simpozioane internaționale, unde lucrările monumentale există în parcuri publice, în țările respective, și anume: Germania, Turcia, Argentina, Cehia, Lituania, Grecia, Italia și Austria. Așadar, 34 lucrări monumentale între anii 1976 - 2010, numai în simpozioane. În Beratzhausen / Germania există un parc cu sculpturi monumentale unde majoritatea sunt ale sculptorilor români, primul simpozion al unei țări în altă țară. Există și colecții mari, private, de sculptură românească, create în perioada în care românii erau percepuți ca infractori, consumatori de „lebede" etc. Tot acolo, în Beratzhausen, prin inițiativa landului, s-a tipărit o hartă/pliant publicitar, în scop turistic, unde se regăsesc fotografii și date despre sculptorii români și lucrările lor. Una din lucrările mele, „Poartă către Europa", este așezată ca semn la intrarea în orașul german. În Argentina am fost onorat cu titlul de „cetățean de onoare al orașului Chako". Există, în afara țării noastre, o altă percepție asupra sculpturii monumentale (abstracte sau figurative), percepție care face ca în spațiul public să fie amplasate nu numai lucrări figurative cu tematică istorică...
Demersul meu artistic este legat de abstract, și nu am fost constrâns să fac altceva referitor la spațiul public. Am avut deplină libertate și mi-am materializat propriile concepte. Pentru subzistență, fiecare artist caută o comandă, iar cei care m-au găsit pe mine, mi-au acordat deplină încredere. Lucrările de dimensiuni mari (2-4 m) le-am făcut în atelier, fără speranța unei comenzi, ci de amorul artei, cu eforturi materiale. Participările și succesul din străinătate se datorează propriului management sau deschiderii pe care au avut-o persoane avizate din afara țării, vis-a-vis de sculpturile mele.

VIRGIL SCRIPCARIU (N. 1974)

1,2 Pe lângă preocupările de atelier, cu cercetări personale, am avut parte în ultimii ani de câteva provocări în raport cu spaţiul public, interior sau exterior, în relaţia cu arhitecţii. Consider că este un exerciţiu foarte util oricărui sculptor. Provocările spaţiului public scutură un pic fixaţiile pe care un artist le poate avea în propria căutare din atelier. Personal, mă poziţionez în faţa fiecărei solicitări de acest gen ca şi cum aş lua-o de la zero. Am constatat că reacţiile arhitecţilor au fost foarte bune şi că această colaborare arhitect-sculptor este una benefică şi complementară. Avem de învăţat unii de la alţii în egală măsură. Rezolvările inedite pe care le poate propune sculptorul pot fi ceea ce lipseşte într-un proiect de arhitectură sau de amenajare a unui spaţiu. Pe de altă parte, relaţia de încredere face comodă colaborarea, ceea ce uneori nu se întâmplă cu comanditarul privat.

Rezolvarea complicaţiilor tehnice, din atelier până la punerea pe soclu a unei lucrări de mari dimensiuni, în spaţiul public, pot spune, din cateva experienţe prrsonale, că în România sunt mult mai uşor de dus la capăt. Disponibilitatea celor implicaţi, varietatea de soluţii oficiale sau improvizate, mobilizarea în termeni „heirupişti" au făcut uşoară finalizarea proiectelor, chiar şi atunci când bugetul era mic. Pe de altă parte, artistul trebuie să manifeste multă responsabilitate tehnică, atunci când e vorba de spaţiul public. În străinătate, toată această responsabilitate este asumată de administraţia publică şi de aceea procesul poate fi mult îngreunat.
Mi-aduc aminte de experienţa montării „Arcăi lui Noe", în curtea Muzeului de Artă din Bruxelles, cu o corespondenţă interminabilă pe tema rezistenţei pe care ar putea-o opune lucrarea împotriva vandalismului, cu simulări şi calcule la impactul cu un automobil, vânt etc. Părea desprins dintr-o altă realitate, cu care nu eram familiar. Abia după două săptămâni

Alăturat:
Virgil Scripcariu, Expoziţie personală de sculptură, Mogoşoaia 2012

Jos:
Virgil Scripcariu, Bubico, scaun – obiect de design, Bienala de Arhitectură de la Veneţia 2008

O altă preocupare este apropierea de obiectul de design abordat sculptural. Consider că este o provocare, în egală măsură, intensă ca şi realizarea unei sculpturi. Un exemplu ar putea fi scaunul „Bubico", pe care l-am realizat pentru Bienala de Arhitectură de la Veneţia în 2008, o interpretare pe tema scaunului rudăresc cu trei picioare. Mai aproape de înţelesul comun al sculpturii este „Divanul de piatră", pe care l-am cioplit în parcul IOR din Bucureşti. Cel mai recent proiect în această zonă de preocupare este realizarea lămpilor pentru spaţiului Librăriei Humanitas Cişmigiu, după un concept personal.
Dacă ar fi să gândim după definiţia strictă a sculpturii, consider că avem reprezentanţi care ar putea face faţă cu brio oricărei expoziţii internaţionale. În zilele noastre, cei care mai fac cu adevărat sculptură sunt foarte puţini. Lărgirea spectrului de manifestări artistice tridimensionale (ready-made, instalaţie, obiect) provoacă deseori o anume confuzie, chiar şi în rândul celor care realizează astfel de obiecte.

de la deschiderea festivalului aveam să înţeleg îngrijorarea organizatorilor, care ne-au comunicat că aproape jumătate din cele 27 de lucrări expuse în spaţiul public fuseseră vandalizate, iar 2-3 distruse total. Amintesc că este vorba de un festival internaţional, desfăşurat în piaţetele din centrul capitalei administrative a U.E. A fost cel puţin surprinzător să ne confruntăm cu o astfel de problemă, pe care cred că nu ne-o putem încă imagina la Bucureşti. Pe de altă parte, a fost şi un caz în care m-am lovit de o altă faţă a problemei. De un an aşteptăm, împreună cu arhitectul Şerban Sturdza, un banal aviz de predare a spaţiului pentru montarea unei sculpturi, într-un spaţiu administrat de ADP, sector 1. Povestea are un iz penibil pentru că unul dintre proprietarii vecini spaţiului s-a împotrivit montării, pe motiv că nu doreşte să aibă în faţa casei o sculptură. Nici măcar nu l-a interesat despre ce este vorba. Fiind un tip cu relaţii politice, a blocat întregul demers. Asta-i România, cu bune şi cu rele.

Alăturat:
(de la stânga la dreapta):
1. Elena Scutaru, Lady X, bronz, lemn, sisal
2. Dialog cu o prinţesă, iarbă pe armătură de lemn, 2002

Jos:
Elena Scutaru, Sculptură moale, compoziţie cu trei forme

ELENA SCUTARU (N. 1964)

1 Voi face câteva consideraţii personale, deoarece înainte de 1989 eram în perioada de formare, perioadă care a mai continuat câţiva ani, cu unele experienţe externe.
Cred că dispariţia cenzurii aduce o mai mare varietate de subiecte şi o libertate totală în abordarea lor tridimensională. Accesul liber la informaţia de specialitate face ca mulţi sculptori să-şi adapteze discursul la fenomenul artistic internaţional.
Generaţiile mai tinere caută tehnici noi de reprezentare, care atrag după sine schimbări semnificative şi la nivel conceptual. Remarcăm o diversificare a limbajului tridimensional, astfel termeni ca sculpturăobiect, sculpto-instalaţie, obiect, asamblaj se potrivesc frecvent unor lucrări semnate de artişti români.
Cu toate acestea, nu sunt vizibile, după părerea mea, salturi spectaculoase în ce priveşte abordarea formei şi a modalităţilor de execuţie, datorită limitărilor de ordin material ale sculptorilor mai tineri şi, probabil, a temerilor generaţiilor mature de a-şi schimba repertoriul care i-a consacrat.
Eu am lucrat încă din studenţie cu materii vegetale şi am experimentat construirea formei şi expresia materiei în sine, folosind crengi, iarbă, pânză de cânepă. O parte din preocupările mele, unele prezente în expoziţii interne şi externe, se pot încadra în sculptura-obiect cu notaţii uşor suprarealiste, unde, în general, apare elementul figurativ ca parte importantă a imaginii.

2 Realizarea unei lucrări de mari dimensiuni e un vis frumos pe care îl materializez dacă există o provocare clară, cu certitudinea unei finalităţi. Am avut o experienţă în ţară şi câteva în afară, cu prilejul unor festivaluri de artă contemporană. În ambele cazuri am gândit proiectul în atelier sub forma unor studii (desene, schiţe în diverse materiale uşoare, fotografii), apoi am trimis un necesar de materiale organizatorilor şi am construit la faţa locului proiectele propuse. Ar fi fost mult prea scump să le execut în atelier şi să le transport la locul expunerii. Este adevărat că discursul plastic a fost adaptat la acest mod de lucru. În ce priveşte rezultatul, el nu a fost legat de o concesie la calitatea obiectului, ştiam pe ce mizez şi treaba a funcţionat. Evident că, deşi aş fi dorit, la final nu am păstrat nimic, întrucât nu am avut posibilitatea să le transport, aşa că le-am dăruit organizatorilor.
Când produci o forma tridimensională, te gândeşti obligatoriu unde îşi va găsi un loc fizic. De regulă, eu mă raportez la spaţiul meu de lucru şi încerc să nu depăşesc scara umană pentru că, altfel, sunt nevoită să mă despart repede de lucrul făcut. Aşa că încep prin a face o sculptură de dimensiuni mai mici după care, treptat, o redimensionez până va ajunge la dimensiunea optimă posibilă.
Transpunerea unei lucrări de mari dimensiuni presupune cioplit piatră, turnat bronz, asamblări de metal, lucrări ce se puteau efectua înainte de 1989 la Combinatul Fondului Plastic, unde existau meşteri specializaţi şi dotările necesare ridicării unui monument. Pentru un artist, este aproape imposibil să realizeze o sculptură de mari dimensiuni singur, iar lipsa unor firme specializate în astfel de servicii este astăzi o problemă. Deplasarea unei sculpturi de la atelier la un spaţiu expoziţional, adică ambalare, depozitare, transport, asigurare, montare constituie, de asemenea, o aventură. Cred că nu avem încă dezvoltată logistica necesară pentru ca opera de artă să circule în condiţii optime. Personal, mă gândesc de mai multe ori atunci când trimit o lucrare să participe la un eveniment.

Alăturat:
Aurel Vlad, Pelerini, imagine din expoziţie la galeria Simeza, Bucureşti

Jos:
Aurel Vlad, Cortegiul sacrificaţilor, bronz, Memorialul de la Sighet, curtea închisorii

AUREL VLAD (N. 1954)

1 Încep prin a te întreba la care sculptură de dinainte de '89 te referi? Pentru că eu mă gândesc întotdeauna la cea dată de marii noştri sculptori, începând cu Karl Storck, continuând apoi cu Georgescu, Valbudea, Paciurea, Brâncuşi, Anghel... Eu m-am format profesional în anii când unii sculptori din generaţia de după război au refuzat arta realismului socialist impusă de regimul comunist şi au realizat lucrări pline de noi expresii, conectate atât la valorile artei europene, cât şi la valorile artei tradiţionale (arta populară, arta bizantină etc.): Maitec, Apostu, Gheorghe Iliescu-Călineşti.
Tot în această perioadă (1970-1984, anul finalizării studiilor universitare) şi-a început drumul în sculptură o nouă generaţie de sculptori, cu lucrări pline de inovaţie şi expresie – Adrian Popovici, Mihai Mihai, Napoleon Tiron... În această lume de forme sculpturale am deschis ochii şi în această lume m-am dezvoltat profesional.
Desigur că exista atunci şi sculptura oficială, cea făcută la comanda partidului, pentru expoziţiile festive organizate de acesta şi care, nu de puţine ori, a fost ridicată la dimensiunea de monument public. Dar această sculptură impusă nu a reuşit să influenţeze, să devină reprezentativă, dispărând odată cu regimul care a impus-o. Din această cauză, nu mă gândesc la ea pentru răspunsul la întrebarea ta. Aşa că sculptura românească de dinainte de '89, pe care eu o iau în considerare, are mai mult de 120 de ani de existenţă, cu reprezentanţi care au schimbat uneori expresia acesteia – Brâncuşi, Paciurea. După '89, această sculptură a fost cea de la care a pornit noua generaţie de sculptori, ba chiar mai mult, în noile universităţi de arte au fost numiţi profesori unii dintre maeştrii care au creat aceste sculpturi. Asta cred că a asigurat o continuitate, nu o ruptură-diferenţă după '89. Poate mai târziu vor apărea şi diferenţele.
Acum, activi sunt încă cei din generaţia '80, din care fac şi eu parte, formaţi în climatul de care ţi-am vorbit, sculptori care, după '89, nu şi-au schimbat expresia sculpturală, ci, poate, uneori, i-au adus un plus de noutate prin realizarea ei în noile materiale contemporane, cu tehnologie adecvată. Este activă şi generaţia de sculptori de după '89 – generaţia 90. Unii dintre aceşti sculptori au continuat să-şi urmeze maeştrii, alţii, mai încrezători în valorile sculpturii europene, au excelat în noile expresii ale acestei arte. În acest moment, nu cred că diferenţele dintre cele două epoci sunt importante, cât, mai ales, căutarea, dorinţa de descoperire, de noutate, de autenticitate a limbajului sculpturii cu noi expresii, căci, prin aceasta, sculptura românească îşi asigură dezvoltarea şi originalitatea.

2 Întrebarea mi-a redeschis o mai veche – nouă preocupare pentru destinul sculpturilor pe care le realizăm. Am zăbovit mai îndelung asupra ei atunci când am scris teza de doctorat – „Gestul între expresie şi simbol în sculptură", pentru că mi s-a părut important să scriu despre transformările pe care le poate suferi o lucrare de la stadiul de schiţă la lucrarea finală, sau atunci când o lucrare este expusă în alt spaţiu decât în cel în care a fost creată. Am exemplificat în paginile tezei devenite carte, prin descrierea procesului de transpunere în bronz a lucrării mele „Cortegiul sacrificaţilor", instalată la Memorialul victimelor comunismului de la Sighetul Marmaţiei şi prin lucrarea „Pseudosanctuar", căreia i-am urmărit traseul expoziţional Bucureşti – Roma – Amsterdam – Hanovra – Gutersstoch – Banca LBS din Hanovra.
Dar, cum descrierea lor se întinde pe mai multe pagini, ceea ce ar depăşi spaţiul rezervat unui chestionar, voi încerca să răspund numind ceea ce cred că înseamnă o „provocare" în aceste activităţi. Cred că în drumul de la schiţă la lucrarea finală, de la atelier la sala de expoziţie, rolul artistului este hotărâtor pentru ca lucrarea instalată în spaţiul public sau expusă în sălile galeriilor să nu-şi piardă expresia, „aura" cu care a fost creată. Sper că aceia care au trăit experienţe asemănătoare mă vor înţelege, pe ceilalţi îi invit să citească paginile cărţii.

MARIAN ZIDARU (N.1956)

1 Am trăit și am făcut (mai fac încă) sculptură în două dictaturi. Până în '90 am trăit sub dictatura proletară, iar acum trebuie să fac față dictaturii poponare. Nici una, nici alta nu m-au afectat cu nimic. Principalul lucru este să nu ieși din atelier și să urmărești cu aceeași fervoare filonul pe care l-ai descoperit. În tinerețe mă interesa forma, acum mă interesează conceptul. Dar tema a rămas aceeași - „puritatea spirituală". Așa am ajuns la romantismul mistic.

2 Obiectul începe de la o simplă schiță. Drumul de la schiță până la realizarea lui este o suită interminabilă de compromisuri. Dacă rezultatul final mai păstrează ceva din emoția cu care l-ai schițat se cheamă că ți-a ieșit. În ce privește lucrările de mari dimensiuni, adică monumentele, întrebați-i pe „băieții deștepți" care le fac.

Sus:
Marian Zidaru, Orizont, Veneția, 2011

Mijloc:
Marian Zidaru, Orizont, 2011, expoziție galeria Simeza, București

Jos:
Marian Zidaru, Păsări 2011, expoziție galeria Simeza, București. Foto credit: Alexandru Davidian

II. SCULPTORI ROMÂNI DIN STRĂINĂTATE / ROMANIAN SCULPTORS FROM ABROAD

Deasupra:
Doru Covrig

Jos:
Doru Covrig, Colonnes Totem, bronz, h. 150-200 cm 1999-2000.
Foto: Doru Covrig

Doru Covrig (n.1942)

Ce s-a schimbat şi ce nu în producţia şi cariera dumneavoastră ca sculptor român după plecarea în străinătate? Răsturnările politice din România de după 1989 v-au afectat în vreun fel?

Trebuie să fac puţină anamneză. Terminând după mulţi ani studiile la Institutul Grigorescu din Bucureşti, în 1972, la 30 de ani am devenit în fine sculptor cu diplomă... Anii ce au urmat au devenit încet-încet cei mai negri ani, cei mai irespirabili, din cauză de dictatură şi cenzură, ani de umbre şi angoase de tot felul, generatori şi de autocenzură caraghioasă şi de un soi de mediocritate omniprezentă, atât de departe de idealismul generaţiei noastre de artişti tineri. Vremuri de luat acum mai în glumă sau mai în serios? Ca senzaţie, ca feeling, am trăit un sentiment destul de mizerabilist, marcat de descurcăreală şi de supravieţuire, de găsit formulele cele mai puţin compromiţătoare de viaţă şi activitate. O perioadă de navigaţie existenţială fragilă, timidă, încercând să ne exprimăm pe o cale sinceră original, încercând să expunem nu fără ratări şi decepţii la Saloanele Oficiale de atunci, participări atât de necesare pentru a deveni membru al UAP şi a obţine un atelier de artist...
De ilustrat această perioadă 1972-1982 cu micile expoziţii de grup subterane din subsolul galeriei Orizont, unde se găsea spaţiul pentru tineri al Atelierului 35, şi câteva participări la expoziţii tematice de la Galeria Nouă... O activitate de remarcat în această perioadă, cu ceva mai mult aer de respirat şi cu ceva mai multă şansă pentru mine de a mă face remarcat, a fost cea din taberele de sculptură unde dacă uitai de autocenzură şi având spiritul de deschidere spre lumină şi spre a fi tu însuţi, te puteai simţi un artist chiar liber – un sentiment esenţial, primordial, pentru a te considera un creator original... Aş ilustra această perioadă cu participarea la simpozioane naţionale de sculptură de la Măgura, Arcuş, Hobiţa şi la cele internaţionale de la Lindabrun în Austria şi Forma Viva în Slovenia. În paralel, în ultimii ani înainte de a emigra, am avut o perioadă în care am creat mici bronzuri de tip „Kivot", de o inspiraţie între obiect şi arhitectură: pe unele le-am luat cu mine şi le-am expus în Scoţia, unde am avut un sejur de artist şi o bursă la Scotish Sculpture Workshop.
Tot ce am scris până aici ar fi o introducere la răspunsul la întrebare, chiar o explicaţie pentru inspiraţia şi decizia spre imigrare, încercând eu să trăiesc într-un univers mai larg şi mai liber, cu mai multe posibilităţi de a lucra, de a mă exprima şi a expune. Satisfacţiile nu au întârziat să vină, iată că în câteva luni de la sosirea la Paris în 1982 am avut şansa să fiu adoptat de colegii de breaslă, să am acces la un spaţiu de atelier cu materiale şi scule, ce m-a făcut să uit repede ratările şi barierele trecute. Am expus în mari saloane care se organizau în

epoca acea în enormul Grand Palais, chiar în centrul Parisului... Era ca o primă, ca o recompensă la refuzul indigest şi inconfortabil din partea unui juriu format din colegi de breaslă şi de generaţie la celebrul salon Cântarea României de la Dalles...
O schimbare importantă au fost materialele folosite, lemne şi mai târziu ambalaje de tot felul, găsite abandonate şi în abundenţă pe stradă şi recuperate, ce inspirau lucrări din ce în ce mai voluminoase, mai ambiţioase, de arhitecturi-siluete umane pe ideea „Man is the measure of all things". Ceea ce mai târziu m-a dus la seria de „Dictatori", primul în carton în 1986, inspirat de refugiul în Franţa al dictatorului haitian poreclit Bebe Doc. Următorii au fost în lemn şi tot în lemn s-au profilat apoi studiile mele despre „Mâna" ca „urmă", sau, de ce nu, ca o formă vegetală de creştere, un Arbore. Încet-încet şi lucrând mai mult ca în trecut şi chiar mai inspirat, am acumulat o colecţie importantă de sculpturi şi un atelier plin de lucrări mari şi mici: a fost o satisfacţie, căci un atelier de artist gol este chiar mai trist decât un frigider gol. (Am amintiri hazlii din trecut, din tinereţe, cu atelierele goale ale unor colegi, mobilate mai degrabă cu mormane de sticle goale de băutură...)
O altă schimbare, un subiect cam necunoscut în trecutul meu românesc, a fost că am început să am succes şi chiar să vând lucrări mari şi mici la colecţionări, la câteva galerii care au început să mă remarce şi să mă expună, să mă cumpere, să se ocupe de mine. În bunii ani '80, în Franţa erau chiar şi achiziţii pentru colecţii publice, o satisfacţie plăcută ce te face să progresezi, să prinzi aripi spre mai bine, ba chiar să visezi să ai un atelier mai mare, într-o zi.
Lucratul în materiale de recuperare era în anii '80 o noutate de succes, era întru-un fel pe linia unui stil numit „Arte Povera", în care câţiva artişti de origine italiană se făcuseră remarcaţi, fiind vizibili şi expuşi în expoziţii importante. Această ascensiune plină de optimism s-a mai calmat pe parcurs, vremurile s-au mai nuanţat în anii '90. În 1989 a intervenit o schimbare de adresă, cu marea şansă de a găsi în timp record o casă cu atelier la Ivry sur Seine, apropiindu-mă la un kilometru de capitală, având ca vizavi un mare atelier de decoruri de teatru şi cinema, ceea ce a însemnat o colaborare foarte fructuoasă pentru mine, profitabilă din toate punctele de vedere. Accesul la atelierul lor cu materiale noi şi tehnologie industrială inspiră spre un alt tip de sculptură, cu idei noi sau idei din trecut, preluate pe noi materiale ca polimerii şi poliesterul. Lucrările mele cele mai importante din această perioadă sunt din familia sculpturilor cu litere de tip „Gutemberg", „Etudes pour la Croissance", seria „Princesses Loulou" şi seria „Mâinilor" din polimeri şi poliester, ca acelea expuse la Bienala de la Veneţia în 1995.
O schimbare importantă a survenit apoi în 1996, din nou o altă schimbare de adresă, depărtându-mă cu câţiva kilometri de capitală pentru o casă mai spaţioasă, cu posibilitate de atelier plus un showroom, o casă de excepţie situată într-o zonă verde pitorească pe mâlul Marnei, la Saint Maur des Fosses. A intervenit şi o schimbare spre un alt fel de a vedea tehnologic actul sculpturii, căci aici este întotdeauna vorba de materiale şi scule şi de o meserie precisă, întotdeauna cu o execuţie artizanală. Nu se poate face sculptură din nimic, deşi ideea de plecare este clar abstractă şi conceptuală, o idee care vine, apare într-o secundă fiind acel 1% de inspiraţie, dar care este urmată apoi de lungul maraton de 99% de fabricaţie şi de transpiraţie...
Iată-mă ajungând între timp la „vârsta de bronz" şi având în memorie lucratul în acest metal auriu, acolo în atelierul meu bucureştean de lângă Podul Grand. Bronzul, un material preferat pentru cei ce văd sculptură mai suplă, mai aproape de idee, şi pentru cei ce nu se prea văd făcând un efort să cioplească volume inconfortabile de piatră sau lemn. Dar cum întotdeauna este vorba de tehnologie în sculptură, chiar şi bronzul nu este o facere directă ca la pictură de exemplu... Lucrurile se complică aici, având

nevoie de un mulaj şi demulaj, uneori o tehnică destul de complicată, o muncă artizanală aproape de turnătoria industrială, pe care puţini sculptori reuşesc să o practice, uşurând astfel preţul de fabricaţie, căci preţul mâinii de lucru este mai ridicat decât metalul în sine.
Bronzurile mele recente în mare parte sunt datate între 1999-2009, unele făcute prin metoda de „ceară pierdută" sau prin „mulaj în nisip", mulaje făcute în atelier şi umplute cu bronz în turnătorii industriale. Este vorba de o perioadă fecundă de lucru mult şi cu satisfacţii importante, este la fel perioadă când sunt în fine „fool time artist"!
Bronzurile, unele de dimensiuni importante, continuă într-un fel preocupări mai vechi având că leit-motiv silueta umană în relaţie cu geometria şi arhitectura, forme în general simetrice monobloc, dezvoltate pe verticală, de tip „Totem", sau pe orizontală, pe ideea de multiplu, de grup, de tip „Mille Bouddhas" (O mie de Buddha).
Urmează apoi o altă familie de sculpturi inspirate de arhitecturi asimetrice precare sau de imagini de bombardament sau construcţii improvizate, numite „Baracuda" sau „Sorcieres" (Vrăjitoare). Unele „Baracude" fac aluzie la arhitectura populară în lemn, iar câteodată sugerează un obiect sacru de tip „Kivot", ca în trecut... Cele mai multe din această serie au un relief, un modelaj de suprafaţă cu litere: ele nu sunt prea departe că inspiraţie de seria de „Gutemberg", făcând o legătură cu scriitura-memorie a unor timpuri trecute sau din zilele noastre.
O revenire pe parcurs la sculptura simetrică arhetipală, stil Totem, dar cu detalii, caneluri, modelaj de suprafaţă având ca sursă artele primitive şi folclorul internaţional, a dus la bronzurile numite „Papousils", cu coloane şi siluete de mari şi mici dimensiuni.
Seria de bronzuri se termină cu seria de verticale „Colodantes", fiind forme simetrice dantelate, fără volum, dezvoltându-se pe verticală, ce pot sugera forme de creştere vegetală sau o construcţie în vibraţie, materializare de unde, o materie în vibraţie muzicală...
Tehnologia bronzului a devenit în timp destul de inaccesibilă pentru lucrări de dimensiuni importante, odată cu criza economică şi cu preţurile din ce în ce mai piperate pentru metale şi energie... plus acest lung parcurs tehnologic, plin cu satisfacţii dar la fel de plin cu ratări şi surse de insatisfacţii. Ea inspiră mai degrabă o schimbare, o revenire la o altă manieră de lucru şi de expresie, o muncă mai directă cu instalaţii improvizate sau de ready-made, de exemplu...
În ultimii ani, am reluat şi dezvoltat în paralel o altă pasiune din trecut, ca un „violon d'Ingres", pasiunea pentru aparate de fotografiat şi fotografie, care încet-încet a câştigat în importanţă, devenind o activitate aproape principală, cum a fost desenul în diferite perioade când nu aveam condiţii de a lucra sculptură. Fotografia este o activitate vizuală ce mă pasionează, ea îmi dă senzaţia de lucrat şi văzut în spaţiu, multe imagini sunt inspirate de forme şi siluete ca şi în sculptură, de fapt aici mă simt ca un sculptor care fotografiază idei, siluete şi volume. Ca şi sculptura, fotografia este într-un fel umanistă şi figurativă, cu detalii expresive de modelaj, fiind un exerciţiu de idei originale de cadraj şi compoziţie: iată un domeniu unde se progresează cu satisfacţie şi interes, un domeniu care poate fi ultima SCHIMBARE în producţia şi cariera mea de sculptor român din străinătate...
După doar zece ani de activitate în România, pe de altă parte trăind şi lucrând în Franţa de mai bine de 30 de ani, şi cum proiectele cu România se lasă încă aşteptate – să sperăm la ceva mai multă şansă pe viitor – sunt tentat de a mă numi mai degrabă sculptor francez de origine română... Sper să nu vă decepţionez. www.covrig.net

Sus:
1. Gutenbergs br. Eu h 32-36cm, 2005. Foto: Doru Covrig
2. Mille Bouddhas, 36p. bronze h. 30cm, 2000. Foto: Doru Covrig

Peter Jacobi (n.1935)

Ce s-a schimbat şi ce nu în producţia şi cariera dumneavoastră ca sculptor român după plecarea în străinătate? Răsturnările politice din România de după 1989 v-au afectat în vreun fel?

1. Despre perioada din România, la capitolul permanenţelor aş aminti doi artişti din generaţia mea, Florin Mitroi şi Vasile Gorduz, care mi-au fost colegi de an la facultate. Florin Mitroi a fost de o integritate absolută de la început până la sfârşit, un artist care a suferit fizic şi psihic în timpul regimului comunist. Asta a fost, de altfel, şi tema lucrărilor lui, iar încercarea de a formula această suferinţă l-a condus la obţinerea unor imagini originale în pictură şi sculptură. O figura proeminentă este şi Vasile Gorduz, artist cu o operă în care nu se simte moda zilei, aproape atemporală. Emoţia pe care o trasmit sculpturile sale atinge pe oricine, la orice vârstă. Şi mă refer atât la pietrele cioplite în tehnica „taille directe", cât şi la anumite sculpturi elaborate îndelung în ipsos. Îmi place „Eminescu", sculptura în care foloseşte asamblarea unor mulaje după sculpturi antice clasice de for public, o tehnică diferită de cea utilizată pentru sculpturile mici în piatră. Poziţia înclinată a capului, în consens cu gura uşor întredeschisă, ca de altfel întreaga ţinută a personajului, reuşesc să sugereze pe deplin suferinţa. O expresivitate de un patetism verdian. „Riscanta" compoziţie „Traian" se îndepărtează la fel de mult de sculpturile mici. A avut nevoie, la un moment dat, să se rupă din intimitatea acelor pietre şi să se îndrepte către un capitol al sculpturii universale plin de opere extraordinare. O permanenţă a lucrărilor sale este hibridarea om-animal. Figura lui Traian este covârşitoare, plutirea lupoaicei în faţa imperatorului nud este surprinzătoare; nu ştiu, însă, dacă plasarea ei pe treptele Muzeului de Istorie din Bucureşti este la fel de fericită, lucrarea ar avea nevoie de un spaţiu mai redus.

2. În ceea ce priveşte influenţa schimbărilor social-politice asupra creaţiei mele, pot spune că după 1989 am încercat să fiu cât mai prezent pe scena artistică românească. În 1993 Ministerul Culturii şi Mihai Oroveanu, directorul Oficiului Naţional pentru Documentare şi Expoziţii de Artă, m-au invitat să expun sculptură şi fotografie la Galeria de la Teatrul Naţional din Bucureşti. A fost revenirea mea în România după o absenţă de 23 de ani. Expoziţia s-a bucurat de atenţie din partea publicului şi a presei, fiind preluată în următorii doi ani de Muzeul de Artă din Craiova, Muzeul de Artă din Braşov, Muzeul Naţional Brukenthal din Sibiu, Muzeul Naţional Cluj-Napoca, Muzeul Regional Bistriţa, Muzeul de Artă Timişoara. MNAR mi-a organizat în 2002 o retrospectivă. Am folosit acel prilej pentru a introduce o temă nouă printr-un grup de colaje intitulat „Frumoasele straie ţărăneşti ale doamnelor de la oraş", prelucrând fotografii de secol XIX şi XX din colecţia personală. De asemenea, am realizat o amplă acţiune de foto-documentare a cetăţilor fortificate săseşti din Transilvania pe care le cunosc din copilărie. După cum bine cunosc şi drama decăderii lor după emigrarea saşilor. Cu această ocazie am vizitat 210 localităţi, editând un catalog, „Peregrin prin Transilvania" şi un CD, „Natură moartă după exod". Experienţa transilvană din 2004-2005 m-a impulsionat să continui seria lucrărilor cu caracter memorialistic, o preocupare încă din anii '70. Astfel încât, în 2006, când am participat la concursul internaţional pentru realizarea monumentului dedicat victimelor Holocaustului din România, pe care l-am cîştigat, am putut să recurg la un repertoriu deja complex de idei şi forme.

Sus:
World War II Memorial, 1986, oţel masiv, 420 x 300 x 600 cm.
Instalaţie permanentă, Stadtkirche Pforzheim, în amintirea celor 18000 de victime ale bombardamentului aliat din 23 februarie 1945.
Foto: Peter Jacobi

Jos:
Coloană,1981, oţel galvanizat şi vopsit gri, 680 x 120 x 120 cm
Coloană modulară, 2010, bronz, 600 x 105 x 105
Kunstverein im Reuchlinhaus Pforzheim
Foto: Peter Jacobi

Leonard Ursachi (n.1952)

Ce s-a schimbat şi ce nu în producţia şi cariera dumneavoastră ca sculptor român după plecarea în străinătate? Răsturnările politice din România de după 1989 v-au afectat în vreun fel?

Alăturat:
Leonard Ursachi, Open House

Jos:
Leonard Ursachi, Hidding Place

Eu sunt din generaţia de artişti cu primii ani formaţi sub comunism. De la o vârstă tânără eram interesat în istoria artei şi citeam aproape tot ce se tipărea la Editura Meridiane. Desenam, pictam şi sculptam cu mult timp înainte de a lua lecţii de artă şi am vândut prima pictură profesorului meu de engleză din liceu. După armată am plecat la Bucureşti ca să-mi continui dezvoltarea artistică. La Combinatul Fondului Plastic am întâlnit şi lucrat cu sculptori români importanţi, de la care am învăţat sculptura şi cioplirea pietrei. Am participat la creaţia mulţimii de monumente naţionale din toată ţara, iar cel mai preferat monument a fost Dragoş Vodă şi Zimbrul de maestrul Ion Jalea.

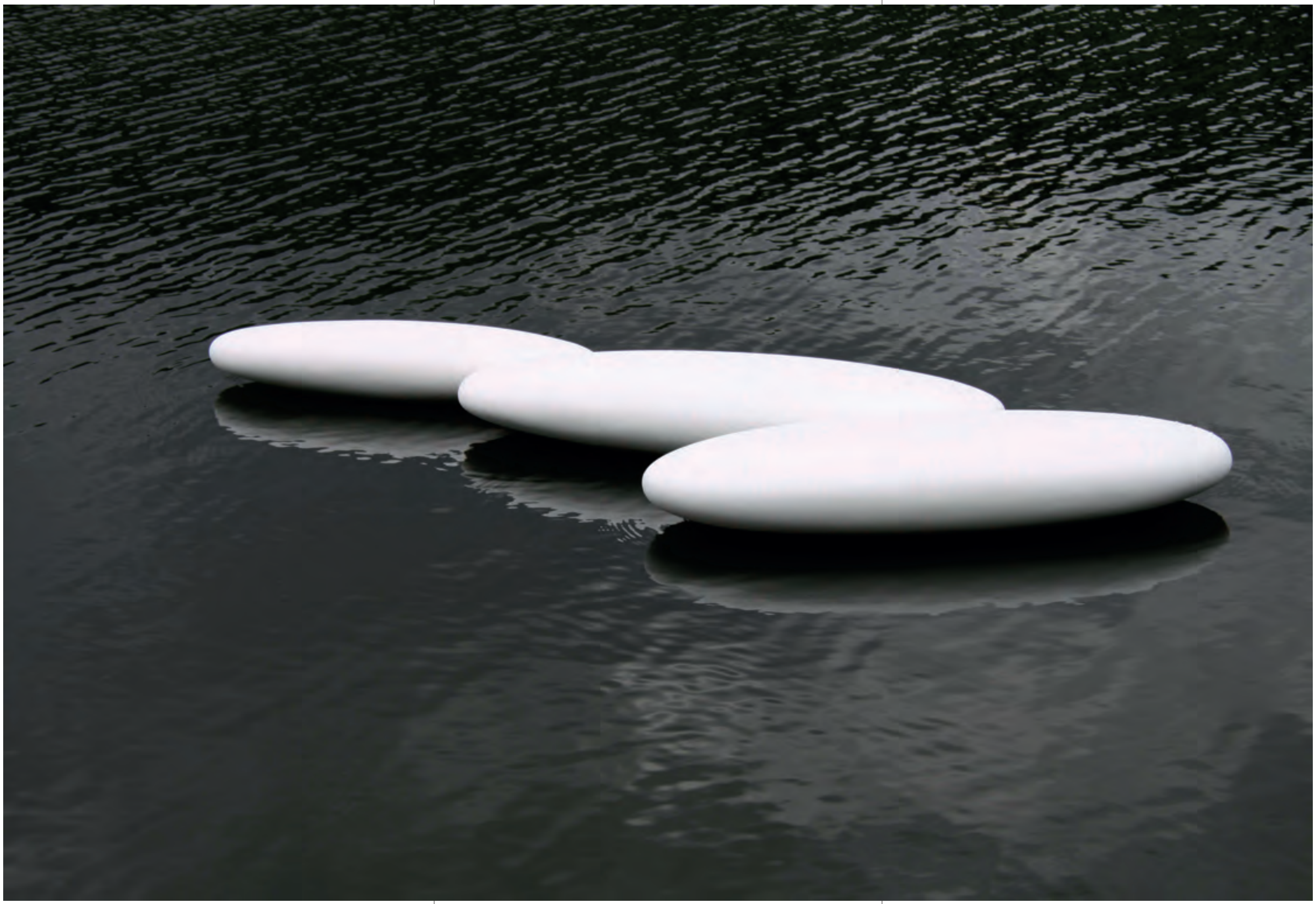
M-am bucurat să lucrez la monumente, dar erau simboluri de mândrie naţională executate într-un stil tradiţional şi predictibil. La Bucureşti am fost încântat să descopăr arta lui George Apostu a cărui sculptură era personală şi spirituală, şi am avut privilegiul să devenim prieteni.
Sub comunism, cenzura subiectelor artistice forţa mulţi artişti să devină marionete, dar adevăraţi artişti că Apostu au transformat acele restricţii într-o oportunitate de a crea lucrări originale şi frumoase.
Cu toate aceste prietenii puternice, am continuat să mă simt sufocat din cauza lipsei de libertate de mişcare şi de expresie şi am plecat din ţară având în posesia mea doar o valiză plină de scule de sculptură şi cărţi.
Am realizat planul de a ajunge la Paris, dar cu un preţ enorm. Am pierdut contactul cu prietenii şi familia de acasă şi nu am mai putut să mă întorc. Franţa a fost generoasă, mi-a oferit burse ca să continui studiile de istoria artei şi arheologie la Sorbonna.
După ce am întâlnit câţiva români la Paris, am aflat că Apostu este în oraş şi am reluat prietenia cu el. Eram nerăbdător să văd artă, petreceam nenumărate ore în muzee, galerii şi ateliere de artişti. Eram copleşit cu idei noi, feluri noi de a vedea şi metode proaspete de creaţie. După câţiva ani la Paris, mi-am făcut cale spre New York, unde am continuat să mă maturizez ca artist şi am reuşit să deschid prima expoziţie personală în 1987 la o prestigioasă galerie din Soho.
Pe cât de mult mă bucuram de libertatea greu câştigată, tot atât de mult îmi lipseau punctele de referinţă ale culturii şi vieţii artistice din România. Distrugerea aşezămintelor, lipsa culturii şi ştergerea istoriei au devenit imediat subiecte în lucrările mele. Arta mea reflecta o lume contemporană cu frontiere fragile, adăposturi vulnerabile şi foarte puţină identitate. Sculpturile şi instalaţiile mele folosesc referinţe arhitecturale ca metaforă pentru sisteme care includ şi exclud, protejează şi refuză. Sunt interesat în delimitări şi în impactul structurii – material, teoretic, social sau politic – asupra individului şi comunităţii. Multe lucrări ale mele sunt „site-specific" – răspunzând la aspectele fizice, istorice şi culturale ale spaţiului. Folosesc multe materiale: chirpici, salcie, oglinzi, pene, oţel, lemn, piatră şi marmură, depinde de concept şi de contextul fiecărui proiect.
Multe din lucrările mele sunt în formă de bunker. La scară umană, împletite din salcie sau acoperite cu pene de curcan, ele vorbesc atât despre adăpost sau locuinţă, cât şi despre conflict.
Multe sculpturi ale mele sunt în formă de fântână. Fântâna este un loc comun şi social de adunare. Iconografia fântânii este mitică, sursa vieţii şi cunoştinţei; un receptacol pentru dorinţa fiecăruia.
Din 1989 am revenit în România, am avut numeroase expoziţii şi fac parte dintr-o comunitate de artişti cu zestre de muncă şi creaţie. Marilena Preda Sânc cu prietenia ei generoasă a fost prima care m-a încurajat să menţin o prezenţa viguroasă în patria mamă.
Mihai Oroveanu şi Ruxandra Balaci mi-au oferit un călduros suport.
Restricţiile despre formă, material şi conţinut nu mai există în România. Sunt bucuros să văd o nouă generaţie de sculptori cu o arta originală, cu viziune românească şi cu ochii în lume.

Leonard Răchită (n.1952)

1. Ce s-a schimbat şi ce nu în producţia şi cariera dumneavoastră ca sculptor român din străinătate ?

Jos:
Floating ellipsoids, France 2010

Alături (de sus în jos):
1. Magnesium ellipsoid, 2006
2. Heap, France, 2010



Încă de la începutul activităţii mele artistice, fără a premedita sau a-mi propune un anume plan precis, „producţia" personală s-a structurat în jurul unor teme pe care am încercat să le dezvolt fie alternativ fie în funcţie de posibilităţile care se succedau.

Pasiunea pentru istoria veche a generat ciclul *Eroului* şi al *Cavalerului Trac*; interesul pentru raportul între volum şi spaţiu pe cel denumit Arhitecturi Afective – *Mastaba, Helepola;* o anume fascinaţie pentru elementul lichid, *Bucuria Apei – Cascada, Vârtejul* sau *Ploile*; relaţia cu natura, *Anatomia Peisajului* – ilustrat printr-o serie de sculpturi şi prin happeningul *Albia Râului* realizat la Institutul de Arhitectură în anul 1983. Privind retrospectiv, sculptura pe care am realizat-o în România între anii 1975 şi 1983 poseda un caracter destul de definit, identificabil cu cel al sculpturii româneşti din acea perioadă, influenţată în principal de opera lui Apostu şi de cea a generaţiei care i-a urmat. Începând cu toamna anului 1983, dată la care m-am stabilit la Paris, s-a produs o schimbare, aş spune inerentă, comună într-un sens majorităţii artiştilor care au părăsit ţara, fiecare trăind acest fapt de manieră proprie, intimă, cu o anumită uşurinţă sau cu un anume tragism.

Pe o perioadă de câţiva ani, am continuat să dezvolt subiectele abordate în România, subiecte care cu timpul au devenit secundare, ori s-au transformat, şi mă refer în primul rând la ciclul *Bucuria Apei,* în care elementul lichid nu mai deţinea rolul de „subiect", ci devenea complementar seriei de *Pietre* pe care le-am realizat în diverse locuri, sau la ciclul *Arhitecturi Afective*, în care morfologia şi dinamica fumului sau a norilor, spre exemplu, au căpătat sensuri noi. Cu timpul, viziunea mea asupra sculpturii a început să se nuanţeze, şi dacă anumite concepte existau într-o formă inconştientă, profundă, încă din perioada pe care am petrecut-o în România, treptat au devenit predominante; noţiuni ca *lejer, efemer, perisabil, inutil, imagine ca obiect, situaţie, imaterial, limită* căpătau noi semnificaţii, gestul sculptural poseda astfel dimensiuni diferite, mult mai complexe. Treptat, s-a produs un fel de „articulare" între ceea ce realizasem în România şi ceea ce am întreprins în

primii ani în Franța. In paralel cu sculptura realizată în diverse simpozioane, fapt care mi-a dat posibilitatea de a realiza sculpturi monumentale într-un raport direct cu medii naturale diferite și de a continua anumite cicluri anterioare, în jurul anilor '90 am început o serie de lucrări cu un caracter mult mai intim, de cercetare, care situau centrul meu de interes pe un teritoriu diferit.

Seria *Umbra – Lumina* propunea investigații asupra raportului între umbra și lumină, lumină și lumină, sau lumina ca subiect în sine și nu doar ca pretext sau mijloc de a ilustra sau de a pune în evidență anumite elemente; *les mots en ombre* (cuvintele în umbră) examinau posibilitatea de a apropia umbra de o manieră diferită, literară; obiectele realizate în *sare* puneau în evidență relația particulară creată de un element cristalin în confruntarea sa cu lumina; noțiunea de *limită* și deplasarea de sens au fost ilustrate în *Modules synonimiques* (module sinonimice). Aceste serii au făcut parte din expoziția personală realizată la galeria pariziană J&J Donguy în anul 1997, sub titlul *Exercices d'impermanence*, expoziție care a constituit debutul unei „detașări" față de *material*, într-o transpunere lipsită în același timp de certitudini definitive a unor concepte care nu mai erau apropiate de ceea ce s-ar numi în mod clasic „sculptură".

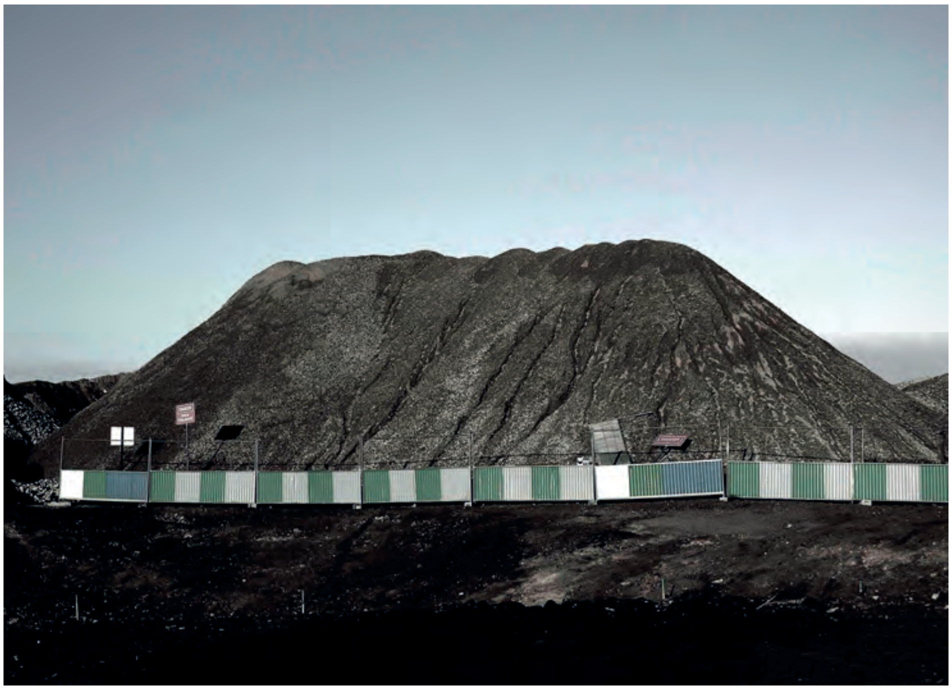
În jurul anului 2000, am început să mă interesez de relația între elipsă – elipsoid și acel tip de pietricică ovală numită *galet* (fr.), *pebble* (eng.) și la teoriile legate în general de noțiunea de *ansambluri*. Considerând că elipsoidul ar putea fi interpretat ca *un volum ideal*, atât prin complexitatea sa morfologică, tensiunea absolută a întregului volum cât și prin raportul său remarcabil cu spațiul, am interpretat acest tip de volum ca pe o *formă finală*, reducând astfel expresia mea sculpturală la *un volum unic*, definitiv, și care ipotetic putea concentra majoritatea formelor existente sau imaginate. Acest tip de volum, comparabil unor forme vegetale sau sculpturii faraonice dintr-o anume perioadă, în care întregul volum era supus unui ansamblu de tensiuni provenite doar din interior, s-a concretizat într-o serie de pietre, realizate în diferite locuri din lume – pe malul Nilului la Asuan în Egipt, pe o plajă la Byblos în Liban, la Ichon în Coreea de Sud, spre exemplu, și cărora am încercat să le dau un aspect cât mai natural, sperând că în timp își vor găsi adevăratul loc, într-un total anonimat. În opera brâncușiană, importanța și locul *ovoidului* – apropiat desigur de elipsoid, sunt evidente.

Am totuși sentimentul ca discursul este oarecum incomplet, în măsura în care se limitează la figura umană, neavansându-se într-o direcție complet abstractă, atemporală.

Interesul manifestat pentru un anume tip de *finalitate*, ilustrat în ciclul de *elipsoide* – pietre, s-a dezvoltat de asemenea și într-o direcție paralelă, sub forma unei serii denumite *mormane, tas* (fr), *heaps* (ang), *tel* (idiomuri semitice) în care hazardul sau acțiunea timpului căpătau dimensiuni specifice. Acest tip de volum, creat prin suprapuneri succesive, deconstrucție sau eroziune, poate fi interpretat de asemenea și ca una dintre ultimele etape ale materiei constituite, forma sa conică, piramidală, atribuindu-i un aspect magic, comparabil și unor elemente naturale. Am abordat astfel subiectul, fie creând sau provocând acest tip de volum, în Franța, Egipt sau Bolivia, fie sub formă de *constat*, cu ajutorul fotografiei, în Paraguay, Grecia și Chile, spre exemplu. În sensul larg sau tradițional, sculptura nu mai deține în preocupările mele artistice un loc central și cred că acest fapt ar putea fi interpretat ca un tip de substituire a unor probleme care au fost marcate și care au generat cu timpul un alt tip de viziune, succesivă, complementară.

În ultimii zece ani, lucrul meu s-a concentrat în continuarea seriei de pietre, încercând să găsesc locuri cât mai diferite și mai izolate, cea a *mormanelor* în care am dorit o cât mai mare diversitate de materiale și de situații, dar mai ales în cercetări asupra *limitei extreme a materiei* – zona infinitezimală în care materia se confundă cu spațiul, și asupra *invizibilului*, noțiune pe care am abordat-o nu doar din punct de vedere plastic, vizual.

Începând cu anul 2010, am întreprins anumite voiaje în America de Sud unde elementul natural ocupă un loc fundamental – Atacama, lacul Titicaca, deșertul de sare Uyuni sau plajele de la Valparaiso, și unde am realizat aș spune o serie de „intervenții" sau de obiecte cu caracter efemer, legate în principal de ultimile mele preocupări artistice: invizibilul, limita, umbra – lumina, elipsa – elipsoide – piatra, mormane. Faptul care a declanșat acea detașare de *material*, sau interesul pentru noțiunea de *finalitate*, m-a condus de asemenea și la un raport de relativă indiferență față de ceea ce s-ar putea numi „sistem", poziție care îmi conferă o reală independență. Renunțând la ideea de a-mi constitui un „stil", sau de a expune în mod sistematic, îmi rezerv posibilitatea de a realiza doar ceea ce consider esențial, în sensul de a continua problemele abordate, de a le aprofunda și de a le conferi o cât mai mare coerență, iar dacă o anume diversitate în lucrul meu ar putea deruta diverși analiști, acest fapt rămâne relativ, în măsura în care experiențe legate de existență și acel *émerveillement* (înminunare) pe care îl/o resimt uneori față de natură și de realitatea perceptivă, ocupă pentru mine un loc mult mai important. Singurul fapt care cred că nu s-a schimbat în activitatea mea artistică este interesul pe care l-am păstrat pentru desen, și pentru acea „stare de grație" pe care el o conferă, fie sub forma sa clasică fie de o manieră mult mai modernă.



Andra Ursuta: marmură, critică instituţională şi săpun

text de **SIMONA NASTAC**

În urmă cu doi ani, trei parlamentari maramureşeni au iniţiat un proiect de lege care cerea ca activităţile de ghicit şi magie să fie încadrate în nomenclatorul profesiilor liberale, iar persoanele care le exercită să plătească TVA. Vrăjitoarele de etnie rromă au protestat cu un blestem împotriva parlamentului, performat cu instrumentele ştiute ale practicilor oculte: mandragoră, excremente de câine şi o pisică moartă, aruncate în Dâmboviţa. Scandalul a fost preluat de presa străină, printre care şi BBC. La New York, artista Andra Ursuta, născută la Salonta, citeşte articolul şi imaginează povestea mai departe, într-una dintre cele mai relevante expoziţii ale ei – Magical Terrorism la galeria Ramiken Crucible din Lower East Side, Manhattan.

Alături
Aluminiu

Jos:
Magical Terorrism

Galeria pare vandalizată de ocupanţi abuzivi, care au luat violent spaţiul în posesie: peretele de sticlă dinspre stradă este complet spart, iar cioburile sunt pretutindeni pe podea; zidul din spatele galeriei este parţial distrus de o căruţă cu roţi de Land Rover Defender, acoperită de o crustă masivă de spumă poliuretanică argintie. Trei statui din marmură, fabricate în mărime naturală în China după fotografia din presă a unei ţigănci românce deportate din Franţa, par să fie ocupanţii ilegali ai galeriei şi, totodată, victimele unui trafic mai larg, alături de busturile feminine de origine primitivă, turnate în aluminiu şi oţel moale, sau din ciment şi chirpici, aşezate haotic pe saci cu rumeguş şi paleţi de lemn risipiţi pe podea. Statuile şi busturile poartă articole vestimentare şi coliere elaborate din monezi (euro, dolari americani şi lei) - referinţă indirectă la magie, ritual şi exotism. Lucrările Andrei Ursuta sunt extrem de personale, intim conectate cu biografia şi experienţele artistei (în 1997 emigrează în America, în 2002 termină studiile de artă la Columbia University, între timp activează

în trupa de Gypsy punk Gogol Bordello, înființată la New York în 1999), dar paradoxal de universale în același timp. Folclorul și miturile balcanice, simbolismul sumbru și umorul negru specifice comunităților tradiționale, sau viziunile arhaice asupra identității feminine se juxtapun referințelor estetice la realismul socialist, celor istorice și politice la clișeele discriminatorii aplicate minorităților și comunităților nomade, sau celor economice referitoare la dezechilibrele financiare globale. Investițiile și instituțiile sistemului artistic, autenticitatea și circulația lucrărilor și ideilor între galerii, colecții, târguri și bienale internaționale sunt, totodată, subiecte de interes pentru Ursuta, care le adresează critic chiar prin gestul agresiv al deschiderii totale a galeriei către exterior sau prin sculpturile made in China. În același context poate fi așezată și instalația Would It Were Closing Time, And All Well realizată pentru Frieze Projects New York 2013, când artista a construit un cimitir cu plăci funerare din marmură neagră, dedicat vieții postume a artei.

În 2011, în expoziția Vandal Lust, a doua personală la Ramiken Crucible, artista reimaginează instalația lui Ilya Kabakov din 1984, The Man Who Flew Into Space From His Apartment. O catapultă înaltă cât galeria, improvizată din lemn, plastic, carton, frânghie și metal, structură amintind vag de proiectul constructivist al lui Tatlin pentru Internaționala a III-a, ocupă centrul galeriei, în timp ce corpul artistei, din rășini sintetice, zace inert pe podea, după încercarea eșuată de a zbura peste zidul opus. Proiecția mortală a corpului a produs stricăciuni vizibile în zid, ca urmele la fel de profunde ale comunismului și izolării în memoria artistei. Totuși, scenariul rămâne ambiguu, deschis simultan proceselor istorice factologice și de ficționare, sensibilităților și reprezentărilor private și colective, noțiunilor de autodistrugere și reinventare a identității. O referință imediată o constituie, bineînțeles, și practica performativă a lui Yves Klein (Leap into the Void, 1960) sau Bas Jan Ader (Fall 1 & 2, 1970).

Cea mai recentă lucrare a Andrei Ursuta este seria caselor de păpuși expuse în Palatul Enciclopedic imaginat de Massimiliano Gioni pentru actuala ediție a Bienalei de la Veneția. Interioarele minuscule reconfigurează locul copilăriei artistei în Salonta, o casă cu un singur dormitor, o bucătărie și o cămară pentru ustensile și alimente, dominată bizar de forme verticale din săpun – toate într-un contrast sensibil cu fastul costisitor al bienalei. Printr-o investigare complexă a identităților culturale și diverselor politici de recunoaștere și reprezentare în lumea contemporană, Ursuta reclamă și aici, printr-un conceptualism romantic, dreptul la diferență și un loc în istorie, afirmate, până acum, desăvârșit.

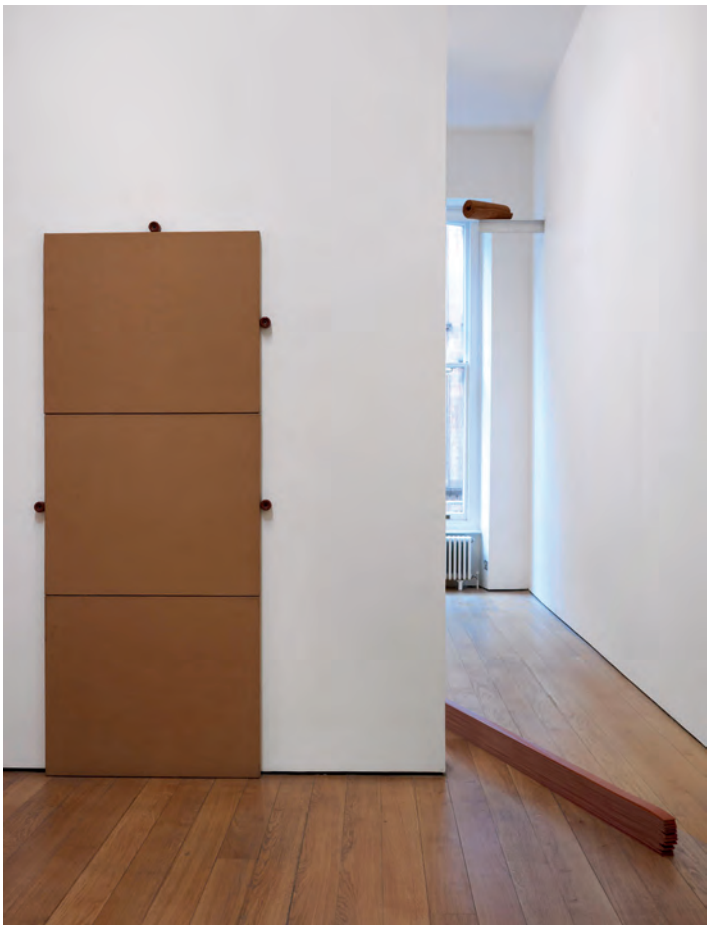
Sus:
1. Magical Terorrism
2. Iron

Jos (de la stânga la dreapta):
1. Venice
2. Vandal Lust
3. Frieze NY

Serge Spitzer: echilibru precar, ar putea fi artă !

text de **SIMONA NASTAC**

L-am cunoscut pe Serge Spitzer în 2006 în Bucureşti, când împreună cu doi curatori chinezi am descins pentru cină la singurul restaurant cu specific pescăresc din capitală, la vremea respectivă. După trei ani, ne-am regăsit la un vernisaj la Tate Modern. N-am avut şansa să colaborăm şi nici să-i văd expoziţiile, cu o singură excepţie: A Forty Year Perspective, în octombrie 2012, deschisă la Galeria Faggionato din Londra, doar la o săptămână după moartea sa la New York.



De sus în jos:
Serge Spitzer, "Deadload / Deadlock", 1986. Copyright The Artist's Estate. Courtesy Faggionato, London

Installation view "Serge Spitzer. A forty year perspective", 2012, Faggionato, London. Copyright The Artist's Estate. Courtesy Faggionato, London

Artistul era o personalitate fascinantă, întotdeauna curios şi entuziast, de o forţă creativă expansivă, în ciuda leucemiei cu care se lupta de zece ani. Mai important, însă, Spitzer a fost unul dintre pionierii artei site-specific şi post-minimaliste, şi unul dintre cei mai semnificativi artişti ai generaţiei sale, care reclamă un portret mult mai complex decât cel schiţat aici.
Născut în 1951 la Bucureşti, artistul s-a stabilit în 1980 la New York. Încă de prin anii '70, Spitzer lucra cu instalaţii temporare de mari dimensiuni sau cu sculpturi permanente gândite pentru spaţii publice. Într-un interviu din 1995, artistul spunea: „Dacă nu simt o complicitate cu spaţiul, nu pot lucra." Într-adevăr, ca în mai toată practica site-specific şi instalaţionistă, dimensiunile sociale, funcţionale şi psihologice ale spaţiului sunt la fel de relevante ca cele fizice. Spitzer recontextualizează obiecte şi materiale saturate de conţinuturi mundane - metal industrial, sticlă reciclată, lemn, textile, hârtie - dizlocându-le din spaţiile specifice şi destabilizându-le sensul. Lucrările sale adresează, în principal, stereotipiile percepţiei umane la scara individului, şi ale cunoaşterii istorice şi sociale la nivelul sistemelor universale. Exprimându-se, totodată, împotriva formei geometrice închise favorizată de minimaliştii americani, el optează pentru deschiderea către procesele psihice şi fizice implicite în creaţia şi receptarea obiectului de artă, preocupare regăsibilă în toată practica sa.
„Încerc să evadez din circuitul vizual şi mental

comun. Vreau să-i provoc pe oameni să reflecte asupra lucrurilor într-un mod în care nu s-au gândit înainte, să participe mai activ. Nu le arăt ceva așteptând ca ei să răspundă «Aceasta este artă». Le arăt ceva, iar ei pot să gândească că nu este artă, ci doar cotidian obișnuit, și chiar asta mă interesează - viața reală."

Acest echilibru precar între ceea ce știm și ceea ce percepem este recurent în arta lui Spitzer, care a abandonat ideea unui singur adevăr comprehensiv al realității în favoarea incertitudinii și a punctelor de vedere multiple. Descris de Harald Szeemann ca „un maestru al noului limbaj sculptural, care ne destabilizează constant habitudinile perceptive", artistul a creat istorie prin instalațiile sale cu mingi de tenis de la Münster (Reality Models, 1995) și Aldrich (Still Life, 2008), cu mii de pahare la Bienala de la Veneția (Don't Hold Your Breath, 1999), cu 700 de metri de tuburi flexibile din plastic la Palais de Tokyo (Re/Search:Bread and Butter with the ever present Question of How to define the difference between a Baguette and a Croissant (II), 2010) sau cu proiectul Quiver, Rustle, Tremble, Stir în colaborare cu Ai Wei Wei la Frankfurt (2006) - doar câteva exemple de joc permanent între ordine și haos, de exploatare a ambiguității spațiale și a posibilităților nelimitate de comunicare și reconfigurare a structurilor realului.

De sus în jos
Serge Spitzer, "Deadload / Deadlock", 1986. Copyright The Artist's Estate. Courtesy Faggionato, London

Serge Spitzer, "Deadload / Deadlock", 1987. Copyright The Artist's Estate. Courtesy Faggionato, London

Galeria Sabot, Cluj

text de **ADRIANA OPREA**

Felul în care Mihuţ Boşcu Kafchin şi ceilalţi artişti ai Galeriei Sabot lucrează cu obiectele şi spaţiul e foarte aproape de felul în care Daria D. Pervain îşi face expoziţiile (ea e cea care „a dat drumul în împrejurăi neprevăzute" Galeriei Sabot, cum zice site-ul ei). Cel puţin aşa mi se pare. În legătură cu Sabot (sau cu unul din artiştii galeriei, nu mai ştiu exact) a apărut la un moment dat expresia „bricolaj conceptual". Obiectualului implicit în termenul bricolaj i se adaugă fluflu-ul dematerializat din care decurge referirea la concept. „Bricolaj conceptual" e o expresie care se are bine cu Sabot-ul în general, dacă te uiţi la expoziţiile pe care le-a făcut până acum şi la artiştii cu care lucrează.

Printre galeriile şi spaţiile din Fabrica de pensule, Sabot e aparte. Mi se părea la un moment dat că reperul pentru felul în care se afişează, sau se livrează arta vizuală actuală la Cluj, la Fabrica de Pensule, este galeria Plan B. Da, însă nu doar ea. Reluând istoricul galeriei Sabot, vezi cum lucrurile se clarifică, devin *sharp*. Ambele, şi Sabot, şi Plan B, îi pot arăta cuiva cum se face o expoziţie; poţi să-ţi iei notiţe. Habar n-am, nu ştiu care îmi place mai mult. La o primă privire, ambele poartă aerul binecunoscut „de Cluj", stilul controlat, curat, reţinut şi fin – respiră acest aer pentru că ele l-au generat. Însă cred că Sabot e aparte până şi faţă de Plan B, are o diferenţă specifică în plus.
Această diferenţă specifică are un cuvânt de spus în context. Fabrica de la Cluj, o fabrică nu cu muncitori, ci cu *white cube*-uri plantate în ea, toate controlate şi îngrijite (*curare* = a îngriji) ca nişte capsule cu prafuri radioactive, e ceva teribil de straniu. Cred că succesul Fabricii nu e pe măsura popularităţii, ci a stranietăţii ei. E ciudat să baţi la picior betoanele acelea reci sloi (sau dimpotrivă, înăbuşitoare) şi să intri cu un aer distrat în câte *un white cube* – impecabil, care e atât de limpede că, tipologic, nu are ce căuta acolo. (Deşi *art work* se înrudeşte cu *art labor* şi muncitorul din lumea fabricilor, real sau fictiv, e o prezenţă poate mai răspândit translatată în lumea artei azi decât oriunde altundeva). La Cluj e o disproporţie între spaţii şi fabrică, Fabrica în fabrică, instituţia în clădire, e un implant, o casă cu mai

Sus:
Alex Mirutziu, sculptură, fotografie, expoziţia personală „Manifest of Flaw", octombrie - noiembrie 2009 (Sabot, Cluj)

Jos (de la stânga la dreapta):
1. Alice Tomaselli, instalaţie, obiect, expoziţia personală „Mihai", decembrie 2009 - ianuarie 2010 (Sabot, Cluj)
2. Aline Cautis, picto-instalaţie, expoziţia personală „With, For and Against Each Other", mai - iunie 2011 (Sabot, Cluj)
3. Florin Maxa, picto-obiect, fotografie, prezentarea proiectului „Grădina" (1980) la târgul de artă Viennafair, septembrie 2012
4. Mihuţ Boşcu, instalaţie, desen, cadru din expoziţia de grup „Play dice would be nice", organizată de Sabot la galeria Gaudel de Stampa, Paris, aprilie - iunie 2012

multe camere aterizată într-un hangar gol. În acest context straniu, Sabot aduce ceva în plus dintr-un fel de „cubism neoplastic" (numesc ceva ce nu există, dar nu pot numi altfel) rostogolit printr-un fel de „suprarealism". E curios cum transpar aceste anacronisme ale istoriei artei în „estetica" Fabricii de Pensule (la fel cum transpare uneori ceva cum nu se poate mai anacronic ca simbolismul în pictura „de la Cluj"). Sabot e foarte mult *white* şi *cube*, şi mai puţin *black* şi *box*. Are ceva scenografic, *staged*. Aproape toate *show*-urile la Sabot sunt mai mult sau mai puţin o *mise-en-scène*. Sunt mai mult pe obiectual decât pe corporal. Şi mai degrabă pe *flatness* decât pe *depth* – folosesc engleza pentru că termenii sună teribil de stângaci, formal şi reductiv în română. În acelaşi timp *show*-urile Sabot sunt totdeauna mai mult sau mai puţin anomice (sensul din *anomic archives*), cum anomice sunt şi obiectele lui Mihuţ Boşcu. De aceea mi se pare că îmbârligătura obiectuală, simili-sculpturală pe alocuri, instalaţionistă de multe ori în cazul lui Boşcu oferă o imagine la scară, ca parte simbolică pentru întreg, ca efigie pentru felul în care în expoziţiile galeriei Sabot spaţiul face un fel de implozie în obiectele din el. E o anume relaţie a spaţiului cu *design*-ul de expoziţie, cu instalaţia, cu obiectul, sculptural sau nu, la lucru acolo. Altminteri, cum arată expoziţiile de artă contemporană din România e subiectul unei istorii şi a unui comentariu care vor trebui făcute.

Summary

Among the galleries and spaces from Paintbrush Factory in Cluj, Sabot is a particular case. It has a certain kind of display, with more of „white" and „cube" and less of „black" and „box". It has a staged look, as almost all art-shows at Sabot gallery can be defined as *mise-en-scène*, one way or another. They are more about objects than bodies, more related to flatness than with depth. At the same time, the shows in the gallery are more or less anomic (in a sense close to that from „anomic archives" for example), just as much as Mihuţ Boşcu's works are anomic (one of the artists presented by Sabot). This is the main reason for bringing them together: Mihuţ Boşcu's work with objects, sometimes sculpture-like installations can offer an account, in the manner of *pars pro toto*, for the way objects live as if in an imploded space at Sabot. This imploded space matches its precise opposite, an expanded notion of objects, sculpturality and display. There is indeed a particular relationship between space, installation, object and exhibition design at work in each and every events organised by Sabot gallery. But in a broader sense, how exhibitions of contemporary art look like in Romania is the subject of a history and of a critical commentary

Sus (de la stânga la dreapta):
1. Lucie Fontaine, instalaţie site-specific, expoziţia personală „i-n-v-e-n-t-o-r-y", ianuarie - martie 2013 (Sabot, Cluj)
2. Radu Comşa, instalaţie, expoziţia personală „Things as they are", ianuarie - februarie 2012 (Sabot, Cluj)

Jos (de la stânga la dreapta):
1. Mihuţ Boşcu, sculptură, instalaţie, expoziţia personală „A prologue to vanity and self-adoration", februarie - martie 2011 (Sabot, Cluj)
2. Radu Comşa, picto-obiect, „Large Composition with Red, Blue and Yellow", expoziţia personală „Things as they are", ianuarie - februarie 2012 (Sabot, Cluj)
3. Vlad Nancă, instalaţie, expoziţia personală „Works", octombrie - noiembrie 2010 (Sabot, Cluj)
4. Vlad Nancă, obiect / „Mattress", expoziţia personală „Works", octombrie - noiembrie 2010 (Sabot, Cluj)

Fundaţia Triade: „un spaţiu impregnat de sculptură"

Jos:
Parcul de sculptură Triade, Timișoara. În prim-plan: Aurel Vlad, Tată și fiu

Pagina alăturată:
Parcul de sculptură Triade, Timișoara. În prim-plan: Matei Gașpar, Compoziție

Interviu cu **SORINA JECZA**
realizat de **DIANA MARINCU**

Fundaţia Interart Triade, înfiinţată în anul 2000, a devenit în timp un catalizator important al scenei artistice din Timişoara. Regretatul sculptor Peter Jecza împreună cu Sorina Jecza, preşedinta fundaţiei, au creat un spaţiu al comunicării interartistice prin varietatea programelor derulate aici. Astăzi Triade continuă cercetarea şi promovarea sculpturii moderne şi contemporane prin expoziţii, publicaţii, colocvii şi propuneri pentru spaţiul public al oraşului. Prin discuţia cu doamna Sorina Jecza îmi propun să decelăm direcţiile principale pe care se structurează programul fundaţiei şi mizele acesteia.

Diana Marincu: Încă de la înființare, Fundația Triade s-a axat pe promovarea sculpturii moderne și contemporane. Ați pornit de la o casă de artist care cuprinde o colecție consistentă de sculptură, iar apoi ați extins această colecție într-un spațiu exterior, în parcul de sculpturi Triade, foarte bine amplasat în țesutul urban al orașului. Puteți să detaliați menirea unui asemenea parc-muzeu astăzi și cum se încadrează el în programul Fundației?

Sorina Jecza: Dacă este să fixăm punctul genezei, momentul zero al întregului demers dezvoltat în jurul Fundației Triade, acesta îl reprezintă nu un lucru – „casa de artist", ci artistul însuși: Peter Jecza. Peter Jecza trăia, vedea, simțea în forme. Pentru el sculptura era modul cel mai firesc de a-și manifesta interioritatea și astfel spiritul său s-a răsfrânt într-o obiectualitate debordantă. Casa Jecza numără peste 1.000 de lucrări, este un spațiu în care și aerul este impregnat de sculptură. Fundația nu a făcut decât să prelungească acest mod de a trăi prin sculptură, totul crescând firesc, organic, în jurul acestui nucleu modelator. Și Parcul Triade s-a coagulat artistic pornind tot de la un principiu viu: acela al prieteniei. Au fost invitați sculptori-prieteni, a fost provocat un dialog al artiștilor… Răspunsul elaborat de ei este divers, întrucât fiecare încearcă, în cheie personală, să răspundă provocărilor pe care contextul contemporan, atât de complex, le produce. Intenția noastră a fost de a semnala doar spațiul unei noi problematici, menite să ilustreze continuitățile /discontinuitățile de limbaj plastic. Pe de altă parte, am încercat să dăm atât o reprezentare a ariilor /direcților stilistice dominante, cât și una verticală, a generațiilor de creație.

D.M.: Spuneți că Parcul Triade a pornit de la niște conexiuni mai degrabă „subiective", bazate pe prietenie, dar ceea ce a urmat (programul „Restituiri", spre exemplu) a avut ca punct de plecare nevoia de a recupera opera unor artiști români, deci de a repune în circuit niște valori printr-o documentare obiectivă. Întrebarea este cum se legitimează acest demers de a așeza lucrurile într-o ordine, de a le da coerență istorică și de a trasa o viziune obiectivă asupra lor și care sunt instrumentele cu care se face acest lucru? Lucrați adesea cu istorici de artă și tindeți spre o „instituționalizare" a proiectelor fundației, mai ales în contextul în care resursele instituțiilor statului sunt insuficiente și inițiativele private din ce în ce mai importante. Cum funcționează, din acest punct de vedere, Fundația Triade pentru a pune în aplicare proiectele de documentare?

S.J.: Să nu pierdem din vedere faptul că, dacă invocăm conexiunile „subiective" ale fundației, acestea reprezintă, în fapt, valori obiective majore ale artei românești. Nume ca Aurel Vlad, Mircea Roman, Peter Jacobi, Ingo Glass și toți ceilalți artiști implicați în proiectul amintit pot trece prin orice grilă selectivă, indiferent de gradul exigențelor „obiective" care ar putea fi invocate. Și în acest caz, ca și în cazul legitimării oricărui demers de așezare în circuitul valoric la care recurge fundația, expertiza de specialitate este girată de autorități în materie cu un statut indiscutabil. Doar formula de instrumentalizare nu este una muzeală. Peste tot în lume, însă, fundațiile pot genera cercetări de specialitate de maximă acuratețe științifică. Or, dacă acestora noi le adăugăm și o valoare în plus, aceea a unui spor de implicare subiectivă, gradul de adevăr al cercetării poate crește prin identificare empatică cu subiectul. Să nu uităm că obiectul nostru de cercetare se situează în domeniul artei pe care nu-l poți aborda decât empatizând… Cât despre „instrumentele" cercetării formale, acestea reprezintă precondițiile obligatorii ale oricărui demers inițiat. Eu însămi am formație de cercetător, lucrând într-un institut al Academiei Române, la fel ca toți cei invocați anterior, colaboratori stabili sau invitați ocazionali: Ileana Pintilie, Coriolan Babeți, Alexandra Titu, Constantin Prut, Liviana Dan, Adrian Guță, Marcel Tolcea ș.a.

D.M.: Fundația Triade însoțește evenimentele expoziționale sau alte proiecte printr-un program de publicații foarte consistent. Adesea, colaboratorii fundației menționați de dumneavoastră completează o expoziție cu un text mai extins, publicat de Fundație. Cel mai recent album este „Sculptura timișoreană. Continuitate și disjuncție", în care sunt prezentați paisprezece sculptori timișoreni. De asemenea, reeditarea monografiei „Paul Neagu. Nouă stațiuni catalitice" de Matei Stârcea-Crăciun punctează una dintre mizele principale ale acestui program editorial – readucerea în conștiința publică a unor texte sau opere vizuale valoroase. Care este structura acestui program editorial și care ar fi ponderea sculpturii moderne și contemporane în cadrul lui?

S.J.: Premisa de la care am pornit este aceea că, în

spaţiul cultural european, sculptura românească nu şi-a epuizat resursele de expresivitate. Recursul la valorile mai stabile ale memoriei culturale aduce, într-o lume a fragmentarităţii şi disoluţiei, o incontestabilă continuitate, chiar dacă aceasta nu este manifestă în mod explicit. O formă a acestei continuităţi este raportul pe care artiştii îl re-creează cu lemnul, bunăoară, un fel de sinecdocă a lumii rurale, ca valoare perenă. Există încă în sculptura românească – şi noi am încercat să o demonstrăm prin cea timişoreană – un sens „dens", o afirmare a unei pozitivităţi hrănite din substratul genuin al culturii. Paul Neagu este un exemplu. Programul editorial al fundaţiei urmăreşte sculptura timişoreană sau legată de Timişoara, în mod diferenţiat, de la cataloagele de expoziţie ale tinerilor artişti (Cosmin Moldovan, Denisa Curte), la monografiile complete sau prezentările ample ale operei (Peter Jecza, Victor Gaga, Dumitru Şerban, Rudolf Kocsis). Ultimul album, ce cuprinde o prezentare de ansamblu a sculpturii timişorene contemporane, va însoţi expoziţia ce se va deschide anul acesta în Franţa, la Rueil Malmaison, în cursul lunii octombrie.

D.M.: Una dintre ambiţiile Fundaţiei Triade este includerea unui discurs artistic contemporan în spaţiului public al oraşului Timişoara prin amplasarea de sculpturi în diferite locuri cât mai vizibile ale oraşului. Aceasta s-a concretizat prin proiectul Timişoara XXI, însuşit de Consiliul Local şi gândit ca o formulă de a îmbogăţi vizual spaţiul public prin lucrări de artă eliberate de ideologie şi naţionalism şi corelate tendinţelor artistice contemporane. Care sunt sculpturile deja amplasate şi ce urmează să îşi mai găsească loc în oraş?

S.J.: Programul însuşit de Primăria oraşului are în subtext un caracter polemic, întrucât încearcă să submineze conceptul de monumental, prea mult timp exersat ca formă de instaurare a autorităţii. Propunerea este de a infuza spiritului oraşului valori ale contemporaneităţii, lipsite de emfaza unui discurs memorial. Lucrările propuse pentru oraş „democratizează" obiectul sculptural, coborându-l de pe soclul pe care tradiţia îl urcase. Sculpturile amplasate sau în curs de amplasare aparţin artiştilor Ingo Glass, Gheorghe Zărnescu, Doru Covrig. Ilustrând acest demers polemic, Galeria Jecza, ce însoţeşte fundaţia pe palierul artei contemporane, a organizat anul trecut, alături de domnul Ovidiu Şandor şi City Business Centre, o foarte incitantă punere în discuţie a conceptului de monumental, printr-o expoziţie numită chiar aşa: *Monumental*. Curatorul expoziţiei, Andrei Jecza, propunea punerea în discuţie, prin reflecţiile plastice ale unor importanţi reprezentanţi ai artei contemporane – Alexandra Bodea, Michele Bressan, Bogdan Gîrbovan, Teodor Graur, Peter Jecza, Vlad Olariu, Dan Perjovschi, Ioan Augustin Pop, Cristian Rusu, Roman Tolici –, a problematicii extrem de complexe legate de sculptura de for public. E vorba de raportul său cu factorul social, cu cel politic, cu spaţiul în care se integrează sau cu materia pe care o foloseşte.

De-construind sistematic, prin experiment, artiştii au redefinit componentele îndeobşte asimilate conceptului de monumental, creând premisele unei alte aşezări a valorilor într-o nouă construcţie, validă şi reprezentativă pentru epoca pe care o traversăm. Atitudinea asumată de artişti – critică sau autocritică, ironică, marcat postmodernă, şi-a găsit medii de exprimare, la rândul lor atipice celor consacrate îndeobşte artei monumentale, artiştii exprimându-se, pe lângă sculptură, prin film, pictură sau fotografie. În perioada următoare ne vom alătura efortului unui grup de oameni de cultură şi intelectuali pasionaţi de a aşeza în oraş un proiect al Grupului Sigma, expresie a modului înnoitor în care arta timişoreană reuşea să se sustragă sistemului coercitiv comunist.

D.M.: Da, cu siguranţă e important ca spaţiul public să se elibereze de autoritatea monumentului.

S.J.: Apariţia de busturi memoriale, în prima perioadă de după 1990, a fost, într-un fel, legitimată de dorinţa de afirmare identitară a comunităţilor care, până la acea dată, fuseseră constrânse la uniformizare şi pierdere a identităţii. Acum însă ar fi momentul să începem a respira mai relaxat. Nu se poate trăi permanent în poziţie de drepţi, ascultând imnuri solemne…

D.M.: Care este implicarea Fundaţei pe care o conduceţi în educaţia tinerilor şi cum se desfăşoară programul Juventus, adresat tinerilor absolvenţi de sculptură, sau *Art from scrap*, sau workshop-ul cu studenţi ai Facultăţii de Arhitectură din Timişoara?

S.J.: Fundaţia promovează sculptura pe diverse paliere. De zece ani desfăşoară programul *Juventus* – concurs destinat tinerilor artişti, dotat cu premii. Dintre câştigători se selectează cei cărora li se organizează expoziţii personale. Sunt mulţi artişti care îşi leagă începutul de Triade: Cosmin Moldovan, Bogdan Raţă, Denisa Curte, Kolumban Antal Josef, Dan Vişovan ş.a. Prezenţa tinerilor se manifestă apoi, în proiectul *Art from scrap*, aflat la a treia ediţie şi desfăşurat în parteneriat cu Institutul Cultural Francez şi Continental Automotive. Proiectul are o extindere foarte pozitivă, pe multiple planuri: pune în relaţie trei entităţi instituţionale – un ONG, o mare companie multinaţională şi o instituţie franceză de cultură –, deci este un exerciţiu de management foarte util; pune artiştii în faţa unei provocări interesante, întrucât aceştia trebuie să folosească drept materie primă reziduri de cauciuc; nu în ultimul rând, proiectul solicită reflecţia asupra expresivităţii acestor materiale neconvenţionale şi a capacităţii lor de a exprima pulsul contemporaneităţii. O altă provocare a proiectului *Art from scrap* o reprezintă faptul că lucrările realizate trebuie să fie lucrări de exterior. Revenim astfel la problema anterioară a artei monumentale, cu toate avatarurile ei… În afara sculptorilor propriu-zişi, fundaţia i-a implicat şi pe studenţii Facultăţii de Arhitectură. Aceştia sunt antrenaţi într-un exerciţiu de studiere a amplasării sculpturii în ţesătura urbană. Proiectele propuse de ei sunt adesea vizionare şi aduc exact perspectiva contemporană pe care o vizăm. Sunt multe punctele de intersecţie ale preocupărilor fundaţiei cu sculptura. Evident, însă, ele nu încap decât foarte schematic în cadrele unui dialog, aşa încât pun foarte abrupt punct aici.

S P A M

text de **IOANA CIOCAN**

SPaM COPY / PASTE
Un proiect susținut de Graffiti Art Work, parte a BBDO Group România și realizat cu sprijinul Administrației Monumentelor și Patrimoniului Turistic

Lansat în toamna lui 2012, proiectul de artă contemporană* SPAM *îşi propune amplasarea, pe toată durata anului 2013, a cinci lucrări de artă contemporană temporară, cu tema* Copy/Paste*, pe soclul original, acum gol, al statuii doctorului Constantin Istrati, realizată de sculptorul Oscar Späthe şi amplasată în Parcul Carol din capitală.
În acest parc există două socluri identice, cel construit în 1906 – pe care se va desfăşura* SPAM *– şi copia acestuia, aflată la câteva sute de metri distanţă, construită în 2009.* Paste*-ul soclului original a fost construit pentru a muta pe el statuia doctorului Constantin Istrati.

Inițiatorii, Fundația Culturală *Obos*, cu sprijinul *Graffiti Art Work* și Administrația Monumentelor și Patrimoniului Turistic din București, au organizat un concurs pentru stabilirea celor cinci lucrări ce vor fi expuse în cadrul proiectului *SPAM Copy/Paste*.
Juriul este alcătuit din: Magda Cârneci (critic de artă), Eugen Rădescu (teoretician, co-fondator Pavilion), prof. univ. dr. Marilena Preda-Sânc (UNArte) și Diana Toboșaru (COO BBDO) și fondator *Graffiti Art Work*.
„Graffiti Art Work, fundația BBDO Group România, și-a propus de la bun început să contribuie la dezvoltarea industriilor creative din România, așa încât implicarea noastră în proiectul SPAM Copy/Paste nu este deloc întâmplătoare. Mai ales că advertising-ul se aseamănă mult cu arta în spațiul public – de cele mai multe ori, și una și cealaltă sunt... temporare! Ca absolvent de UNArte, mi-a plăcut acest proiect și pentru că, într-un fel, m-am întors la „rădăcinile" mele creative… Sper că partea pragmatică pe care mi-au imprimat-o toți anii de publicitate să fi ajutat în alegerea unor proiecte care să fie atât pe placul cunoscătorilor, dar și pe cel al trecătorului de rând. Eu cred că, seducând publicul larg, avem șanse mai mari ca proiectele de tip SPAM Copy/Paste să fie repetate și de către alții, dar și ca orașul să devină măcar un pic mai frumos…" – Diana Toboșaru, COO BBDO Group România
Concursul de proiecte a avut 42 de participanți, campania lui de promovare desfășurându-se în principal pe pagina proprie de *facebook.com/SPAM.Parcul.Carol*. Au fost alese cinci proiecte de artă contemporană, ținându-se cont de următoarele criterii: legătura clară între tema concursului și conceptul propus de concurenți; respectarea condiției că lucrările trebuiau gândite special pentru *SPAM* (nu adaptate temei și concursului); claritatea mesajului artistic în raport cu privitorul de rând; intervenția minimă a lucrărilor pe suprafața soclului (soclul din 1906 nu se poate găuri sau vopsi; dar se poate acoperi și se pot lipi pe el materiale adezive); siguranța privitorilor și trecătorilor prin parc; încadrarea în bugetul de execuție, pus la dispoziție de *Graffiti Art Work*, parte a BBDO România. Câștigătorii, echipa Lea Razovszky/ Vlad Stoica, Galeria A1 din Cluj, Andrei Ciobotaru, Andrei Fărcășanu și Ileana Oancea vor expune, pe rând, începând cu luna aprilie 2013.
„Ideea de soclu ca suport al artei publice este de mult depășită. Astfel, propunem reinterpretarea lui ca obiect de artă în sine, printr-un proces de copiere succesivă. Soclul multiplicat crează o imagine *caleidoscopică* formulând astfel o scară neutră și ludică, o critică lejeră și *prietenoasă* a ideii de piedestal în calitatea sa de valoare impusă. *Soclul Infinitului* reprezintă un experiment de fuziune dintre conceptual și tehnic care sperăm că va genera în privitori un tip de gândire alternativ.
În ceea ce privește partea tehnică, considerăm că acest proiect merge pe o direcție nouă în contextul producției artistice locale, și propunem un nou tip de rezolvare a ideii de volum. Producția lucrării folosește un script care secționează un obiect 3D virtual. Secțiunile astfel obținute sunt tăiate din polistiren expandat, cu ajutorul unui router computerizat, și suprapuse vertical cu o rotire succesivă de aproximativ 1 grad una față de altă. Prin această repetare succesivă, soclul transformat în turn poate deveni, prin înălțimea căpătată, un *landmark* în zonă." (Lea Razovszky și Vlad Stoica)

Stânga:
Soclul infinitului SPAM

Spaţiu Expandat, un program de artă în spaţiul public

Text: **JUDIT BALKO**
Foto: **MIHAI BALKO**

Programul Spaţiu Expandat, *iniţiat de mine şi de Mihai Balko, s-a născut din dorinţa de a aduce arta contemporană în spaţiul urban românesc prin proiecte ce propun publicului instalaţii, sculpturi şi obiecte temporare care, prin subiect şi modul de abordare al spaţiului eludează caracterul consacrat, comemorativ şi etern al artei de for public tradiţionale.*

Lansat în 2011, programul nostru îşi propune să aducă în faţa publicului lucrări ce problematizează aspecte ale societăţii actuale, urmărind nu o decorare cuminte a unui peisaj urban, ci crearea unui spaţiu public, un cadru şi un context pentru iniţierea şi dezvoltarea unui dialog.

Spaţiu Expandat urmăreşte să aducă în discuţie şi să problematizeze ideea de artă în spaţiul public, de la definirea limitelor şi semnificaţiei spaţiului public, trecând prin procesul de creare şi receptare, şi ajungând la problemele ce ţin de dialogul cu factorii de decizie. Programul îşi propune să schimbe percepţia vizavi de spaţiul public românesc, urmărind extinderea acestei noţiuni şi transformarea treptată a acestuia dintr-un loc aproape exclusiv dedicat manifestărilor sociale, economice şi politice, într-un spaţiu de manifestare culturală.

Prin intermediul acestui program, asociaţia noastră, Volum Art, a dezvoltat până în prezent două proiecte, pregătindu-l pentru 2013 pe cel de-al treilea.

Primul proiect a fost *Spaţiu Expandat – migrare şi reaşezare*, desfăşurat în Bucureşti, în perioada mai – octombrie 2011. Artiştii participanţi au fost selectaţi în urma unui apel deschis în perioada mai-iunie 2011. Tema adusă în discuţie a fost migrare şi reaşezare, termeni meniţi să fie percepuţi într-un sens larg, care viza atât deplasarea fizică, dar şi mobilitatea culturală şi schimbul liber de informaţii. Aria largă de explorare a acestei teme avea ca puncte de reper definirea relaţiei dintre spaţiu, cu delimitările acestuia, şi individ, precum şi explorarea efectelor migrării culturale şi a posibilităţilor de aşezare/reaşezare a individului în această lume în continuă mişcare, în fapt, găsirea unei identităţi individuale.

Artiştii participanţi au abordat diferite aspecte ale acestei teme investigând identitatea personală sau de grup, în contextul lumii actuale, definite de schimbare şi dinamism.

Otilia Boeru a adus în discuţie, în instalaţia *Habitat surogat*, ideea de construcţie standardizată, depersonalizată ce nu-i oferă locatarului decât un adăpost temporar: „O astfel de locuinţă poate fi oricând părăsită pentru una la fel". Marius Leonte, în *Human being*, dezvoltă ideea de evoluţie umană între noţiunile „exterior/interior, agresiv/blând, sensibil/dur".

Christian Paraschiv a dezvoltat o instalaţie numită *Pielea şi corpul/Nomos*, compusă din plăci de plexi amprentate cu detalii corporale, compunând două siluete umane, lucrarea problematizând ideea de corp-vehicul sau corp-haină: „purtăm cu toţii corpul uman cu noi, sau ne poartă el pe noi? Fiind, din

1986, un artist în *Exil*, pot să consider că migrarea este starea normală a corpului pentru mine".
Mihai Balko a adus în discuție în lucrarea *Nomazii gri* transformările suferite de indivizi și comunități ca urmare a exodului sat-oraș-sat. „Nomazii gri s-au înmulțit și extins, atât de repede încât au acaparat orașe sau cartiere, modificând în profunzime structura urbană."
Mima Sorocean folosește imaginea unei locuințe personale pentru „a sugera ideea transparenței identității umane, naționale și culturale, indiferent de spațiul geografic în care se regăsește. Construcția oferă un anumit grad de protecție (ploaie, frig), dar reprezintă de fapt o iluzie a proprietății, a separării, a delimitării".
Indiferent în ce direcție te deplasezi, te întorci în punctul din care ai plecat – ne spune Adina Cioran în lucrarea *Jurnal*, „o metaforă a reașezării și întoarcerii la propriile valori". Despre trecut și modul în care te plasezi față de el vorbește și lucrarea mea *Epurare*, care pornește de la premisa că nimic din ce s-a întâmplat nu poate fi șters fără urme sau urmări.
O componentă importantă a acestui proiect a fost apropierea publicului de arta contemporană. De altfel, prin întreg programul *Spațiu expandat* noi urmărim dezvoltarea și formarea unui public consumator de artă. În spațiul cultural românesc, artele vizuale beneficiază de un public restrâns și există o distanță din ce în ce mai mare între arta contemporană și publicul larg. Unul dintre interesele noastre principale în dezvoltarea acestui program este inițierea unei dezbateri privind rolul și locul artei contemporane în dinamica societății actuale.
În acest sens, în cadrul proiectului *Spațiu Expandat – migrare și reașezare* au fost organizate prezentări susținute de specialiști în educație culturală și ateliere de artă pentru copii, desfășurate în aer liber, în ambianța creată de lucrările aflate in situ.
În 2012 asociația a dezvoltat, în cadrul aceluiași program, proiectul *Spațiu expandat – individ și masă*. Desfășurat pe durata a șapte luni, proiectul a urmărit o intervenție temporară în zona urbană, de această dată vizând zone pietonale din centrul Bucureștiului. Lucrările selectate în urma unui apel au fost realizate și prezentate publicului în lunile septembrie și octombrie 2012. Spațiile alese pentru a amplasa aceste intervenții au fost cuprinse într-un traseu ce putea fi parcurs cu ușurință la pas, organizatorii propunând publicului bucureștean un itinerariu artistic prin centrul orașului, care îi deschidea o perspectivă insolită asupra unui peisaj familiar, prin ritmuri, istorii, scenarii și interferențe rupte de anonimatul unei percepții rutinate a spațiului public. Pentru a parcurge acest traseu cultural, organizatorii au pus la dispoziția publicului o hartă, distribuită gratuit, ce marca cele șase locații ale intervențiilor artistice.
Tema propusă în 2012, individ și masă, a adus în discuție atât modul în care este perceput spațiul public, cât și relația dintre protagoniștii lui. Cei doi termeni sunt plasați într-o relație antagonică: individul, reprezentând singularul și masa/mulțimea, formă nedefinită și structură de manifestare a colectivității în spațiul public. În acest context, individul poate fi un anonim care se pierde în mulțime sau vectorul care dă identitate mulțimii. Această interpretare a celor doi termeni ai opoziției a avut un caracter orientativ, artiștii fiind liberi să extindă aria de semnificații a temei propuse.
Prima lucrare din traseul imaginat de organizatori a fost *My stomach*, autor Mihai Balko, amplasată pe str. Franceză, lângă Hanul lui Manuc. Lucrarea a surprins presiunea exercitată de domnia consumului excesiv în relația individului cu ceilalți.
Pe str. Franceză, lângă Muzeul Național de Istorie, fost Palat al Poștelor, Claudiu Cobilanschi a imaginat prin *Coloana șefilor* o coloană de cutii poștale, destinate „acelor instituții care și-au făcut simțită nevoia, dar nu și prezența".
Ileana Oancea a adus în discuție, prin lucrarea *Strada*, amplasată pe Calea Victoriei, singurătatea individului în mulțimea gri și fără chip.
Cel de-al patrulea punct în traseu, pietonalul din fața Parcului Cișmigiu, a fost remodelat de instalația textilă a Dorinei Horătău, *Dincoace/Dincolo*, „o barieră moale" ce delimitează spațiul construit de cel natural.
Cristina Iacobescu prin *Locul faptei*, instalație realizată pe Calea Victoriei, în vecinătatea statuii ecvestre a lui Carol I, aduce în discuție exacerbarea realității prin mass media și crearea unor suprapersonaje, a unor celebrități ce apar la fel de repede cum dispar.
Lucrarea mea a încheiat acest traseu pe b-dul. Magheru. *My wall*, o ironică trimitere la Wall-ul de Facebook, concretizat real în urma unei construcții, aducând în discuție demolarea ca marcă și imagine a societății românești actuale.
Fiecare proiect din cadrul programului și-a propus să-i îndemne pe artiști să regândească și să redefinească ideea de spațiu public, urmărindu-se extinderea acestei noțiuni, mergând de la zona verde și cea centrală a orașului la spații ce trec neobservate sau ignorate din zone periferice.

www.spatiuexpandat.wordpress.com
www.asociatiavolumart.wordpress.com

Pagina alăturată (sus-jos):
1.Christian Paraschiv, Pielea și corpul, 2011, Parcul Kiseleff
2. Cristina Iacobescu, Locul faptei, 2012

Sus (stânga-dreapta)
1. Ileana Oancea, Strada, 2012
2. Mihai Balko, My stomach, 2012

Jos:
Otilia Boeru, Habitat surogat, 2011, Parcul Kiseleff

#3 EXPOZIŢII ÎN ROMÂNIA
Exhibitions in Romania

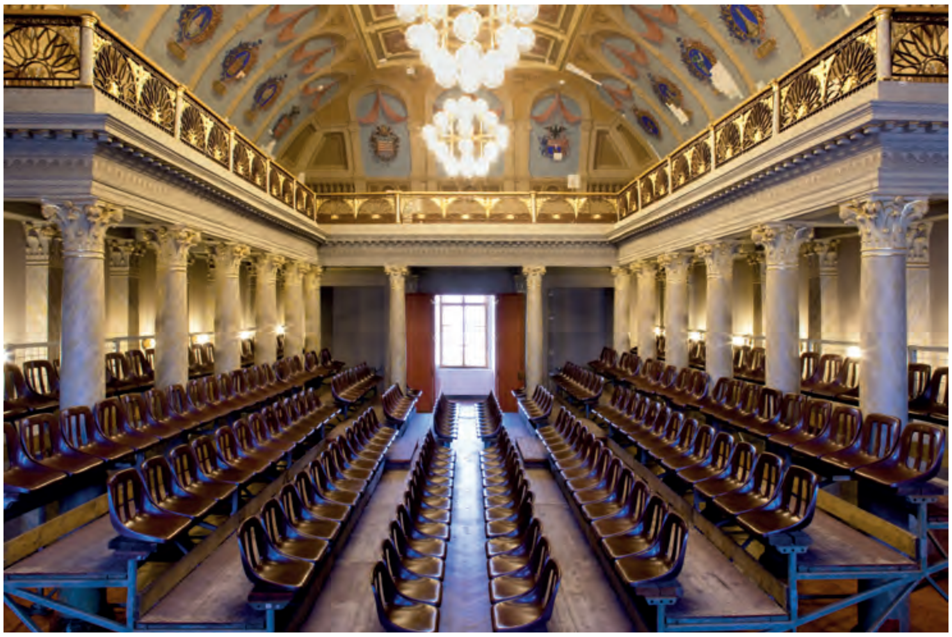
Ciprian Mureşan, „Greutăţi inerte"

Emoţii reale – transgresiuni subversive

Emoţii reale – transgresiuni subversive
Real emotions/ Emoţii reale
Muzeul de Artă Cluj-Napoca
2 noiembrie – 2 decembrie 2012
Curator: Lydia Pribisová

text de **DAN BREAZ**

Parcursul expoziţiei Emoţii reale/ Real Emotions *restituie un discurs vizual care a evidenţiat capacitatea lucrărilor de a media acte prin excelenţă hermeneutice. Constituită din interpretări stilistice ale obiectivării sociale a vieţii, expoziţia* Emoţii reale *caută să comunice realităţi asimilate intelectiv, însă resimţite emoţional, la nivelul subiectivităţii individuale. Proiectarea modelului comunicării în sfera artei şi includerea în creaţia artistică a condiţiilor socio-politice în care a fost realizată au fost direcţionate în sensul unei practici critic-transgresive în cazul unor artişti precum Ilona Németh, Lucia Dovicáková, Anetta Mona Chisa şi Lucia Tkácová.*



Ilona Németh a realizat proiectul celor două auditorii din clădirea cu valoare de monument istoric a primăriei oraşului Kosice. Reprezentate sub forma unor imagini luminoase, cele două spaţii publice lipsite de audienţă realizează o integrare în ficţiunea creaţiei artistice a condiţiilor socio-politice în care aceasta a fost creată, cu scopul de a demasca specificul autoreferenţial al politicii publice. Atunci când reprezentarea ca mod de existenţă aparent infailibilă este realizată din perspectiva termenului englezesc gaze, avem de-a face cu o privire masculină fetişizantă, care învăluie adesea corpul feminin. În acest sens, transgresând viziunea feminină asupra propriei corporalităţi înspre perspectiva masculină, seria de afişe *Porn* a artistelor Anetta Mona Chisa şi Lucia Tkácová pastişează ipostazele pornografice mediatizate în revistele pentru adolescenţi. Recreând însă aceste scenografii erotice cu personaje feminine, cele două artiste chestionează o atitudine de gen larg împărtăşită. Lucrările *Don't lick* şi *Mother and Wifes,* ale artistei Lucia Dovicáková, au interogat dintr-o perspectivă feministă similară legitimitatea interdicţiilor care au prescris comportamente de ordin personal sau social în funcţie de principii morale aparent imuabile.
Unele dintre cele mai realizate lucrări din această expoziţie se remarcă prin două practici complementare: integrarea în metoda creaţiei artistice a obiectului criticii lor (utilizarea tehnicii pirogravurii de către Dávid Demjanovic şi Jarmila Mitríková pentru a satiriza imaginile naţionaliste ale artei folk) şi reconfigurarea elementelor non-estetice ca artefacte artistice (Jana Kapelová a inclus în instalaţia sa artefacte realizate în timpul muncii de oameni obişnuiţi, iar Martin Spirec le-a redat unor obiecte utilitare calitatea estetică). Instalaţia realizată de către Jana Kapelová a demascat conflictul dintre timpul dedicat muncii, din ce în ce mai invaziv, şi timpul liber, dedicat dezvoltării creativităţii personale, din ce în ce mai evaziv. Din intersecţia contrastivă a celor două segmente temporale, a rezultat *timpul liber de lucru,* expresie a necesităţii de exprimare a creativităţii personale, integrată într-un timp colectiv destinat eficienţei sociale. Colajele foto, jucăriile, textele cu caracter literar sau cântecele au devenit o neaşteptată expresie a unui spirit proletar contemporan, iar instalaţia care le include se remarcă prin demersul recuperator al unor identităţi artistice furate prin inginerie socială. În acelaşi timp, lucrarea realizată de Jana Kapelová se remarcă prin integrarea la nivelul artei profesioniste a creaţiilor unei inedite forme de marginalitate contemporană. Revenind la transgresiunile artistice realizate prin reconfigurarea elementelor non-estetice ca artefacte artistice, remarcăm instalaţia *On and Off* a lui Martin Spirec. Această instalaţie a anulat caracterul utilitar al unei mese cu două bănci, realizate din neoane puse în funcţiune prin transformarea lor în obiecte de contemplaţie estetică.
Reconfigurarea elementelor non-estetice ca artefacte artistice poate fi interpretată şi ca o expresie a autonomiei artei faţă de resorturile recunoaşterii artistice şi faţă de contextul receptării şi al expunerii. O asemenea autonomie suverană, manifestată inclusiv faţă de suporturile artistice tradiţionale, a demascat, în multe cazuri, imposibilitatea estetismului de a reface prin semnul iconic o coeziune socială pierdută, aşa după cum lasă să se înţeleagă Marek Kvetan şi Viktor Freso. În acelaşi timp, instalaţia lui Marek Kvetan, *On this ours II*, este reprezentativă şi pentru integrarea la nivelul metodei de creaţie a obiectului criticii artistice. Artistul a proiectat la nivelul picturii murale recompunerea estetică a unui posibil drapel ungaro-slovac, pentru a dezavua tensiunile etnice care au transformat în tabu imaginile figurative privitoare la această problematică. Un comentariu artistic similar la adresa failibilităţii semnului iconic identificăm şi în lucrarea lui Viktor Freso, care surprinde într-o manieră detaşat-ludică încercările de reconstituire la nivelul imaginii a unui model uman dezirabil. Portretizându-l pe Václav Havel ca într-o icoană, cu o aureolă aurie în jurul capului, artistul a surprins tendinţa idealizantă de a-l privi pe primul preşedinte democratic, care a jucat un rol semnificativ în separarea Republicii Cehe de cea Slovacă. Într-un mod implicit, artistul a transfigurat o ipostază din istoria recentă a unui lung proces cultural şi istoric prin care, potrivit lui N. Mirzoeff, *corpuri* istorice sau politice imperfecte devin aparent perfecte într-un discurs al reprezentării conceput ca mod de existenţă infailibilă.
În ansamblul său, expoziţia *Emoţii reale* se impune prin capacitatea critic-transgresivă, care are ca obiect transferul unor ideologii socio-politice la nivelul construcţiei imaginii. Cu toate acestea, comentariile care structurează conceptual sau morfologic lucrările nu anulează capacitatea discursului expoziţional de a facilita asocieri libere, cu deschidere spre realităţi social-politice dintre cele mai incitante.

Jos:
Expoziția principală / Xenophon Sachinis (Grecia), Sunt un cetățean decent, ac rece pe plexiglas și print digital pe oglindă, 110x66 cm, 2012

Bienala Internaţională de Gravură Experimentală / International Experimental Engraving Biennial (IEEB 5), ediţia a cincea

Palatele Brâncovenești, Mogoșoaia
Victoria Art Center, București
Atelier 030202, București
8 decembrie 2012 - 28 februarie 2013

Dialog cu Ciprian Ciuclea, artist vizual şi directorul IEEB
Interviu realizat de **SIMONA VILĂU**

1. IEEB5 a avut un traseu ascendent de la apariție și până acum. Descrieți-ne pe scurt cum a pornit evenimentul la Timișoara, mutarea lui la București și apoi stabilizarea lui aici. Ce aveți de acum înainte pe lista de priorități?
Ciprian Ciuclea: IEEB a pornit la Timișoara în 2001, având totuși două mici evenimente anterioare, pregătitoare, în care am invitat doar câțiva artiști și am expus și câteva lucrări experimentale din colecția personală. Apoi am decis să-i dau evenimentului coerența unei bienale internaționale. După două ediții mi-am dat seama că bienala necesita un alt tip de perspectivă pentru a se putea extinde și, în consecință, am decis, împreună cu Olivia Nițiș, să mutăm bienala la București, fapt care a coincis și cu mutarea mea în capitală. Trebuie subliniat faptul că IEEB este totuși un eveniment de nișă, însă vizibilitatea internațională a acestui eveniment se afla pe lista de priorități, având în vedere prejudecățile existente față de relevanța mediului gravurii și a tehnicilor de multiplicare a imaginii în arta contemporană. Pentru acest lucru avem în vedere diverse strategii, incluzând dinamismul conceptual al fiecărei ediții.

2. În contextul orașului cu mai multe bienale care e Bucureștiul, cum vă situați, care sunt scopurile voastre, ce fel de artiști doriți să expuneți, cu ce curatori doriți să continuați colaborarea? Cum se poziționează echipa Experimental Project în peisajul artei contemporane?
C.C.: Faptul că există mai multe bienale în București este un lucru pozitiv, pentru că fiecare are specificul ei. Ne interesează artiștii care ies din perimetrul convenționalului în tehnicile de multiplicare a imaginii, artiști care pot fi activi în orice mediu, dar care sunt interesați la un moment dat să experimenteze cu tehnicile de imprimare. De aceea gravura nu trebuie luată în sensul ei pur tradițional. Nu ne interesează însă exclusiv partea de noutate tehnică. Curatorii cu care am colaborat până în prezent sunt personalități ale scenei de artă contemporane internaționale care au experiență în domeniul nostru de interes, însă dorim să atragem și curatori mai puțin familiarizați cu acest teritoriu, tocmai pentru a-i determina să realizeze că se pot face multe lucruri pornind de la print. Cu siguranță vom continua zona de investigare și recuperare a proiectelor realizate de artiștii români. Echipa Experimental Project, cea care a inițiat și organizează IEEB, activează într-un spațiu mult mai larg de problematici contemporane, fie că vorbim de proiecte ample sau de expoziții de autor.

3. Care e lista curatorilor invitați și a celor mai relevanți artiști implicați în IEEB5? Cu ce diferă IEEB5 de restul edițiilor, care a fost tema și ce spații au fost implicate? Ne puteți oferi detalii despre colaborarea cu Richard Noyce (UK) și despre viziunea acestuia asupra fenomenului tratat de bienală – gravura și tehnicile sale alternative?
C.C.: Până la această ediție, am ales să ne concentrăm asupra aspectelor generale ale experimentului în gravură, cu o viziune extinsă din punct de vedere geografic. Acest lucru a avut menirea să răspundă la necesitatea imperativă de a propune reacții la starea actuală a gravurii în lume, văzută de departe ca o tehnică tradițională și marginalizată în mișcarea artei contemporane. A 5-a ediție s-a concentrat, în termeni conceptuali, asupra unei zone geografice bine definite (Europa Centrală și de Est în

rela_ie cu Europa de Vest și America de Nord), care ar putea oferi rezultate importante în analiza rolului gravurii experimentale într-un anumit context cultural și socio-politic. IEEB5 a pus câteva întrebări esențiale:

Care sunt (dacă există) diferen_ele conceptuale și estetice, dar și asemănările dintre aceste zone reflectate de paradigma binecunoscută EST-VEST? Reflectă gravura contemporană trecutul ei socio-politic, iar occidentalizarea Europei de Est contribuie oare la definirea unei identități culturale noi, după căderea regimului comunist?

Este gravura în Europa de Est încă legată de răspândirea informa_iilor în favoarea unui sistem politic sau împotriva lui?

o Este func_ia utilitară, prin tehnică, având în vedere mesajul subversiv, responsabilă pentru scoaterea gravurii din „mainstream"?

În jurul acestor întrebări s-a făcut alegerea artiștilor, fie că vorbim de secțiunea principală, fie că vorbim de celelalte evenimente paralele din programul Bienalei.

IEEB5 a beneficiat de selecția curatorială a lui Richard Noyce (Marea Britanie), o personalitate pe scena artei contemporane internaționale, care s-a ocupat de secțiunea principală a bienalei, prezentată la Centrul Cultural „Palatele Brâncovenești" Mogoșoaia.

De secțiunea românească a IEEB5 (găzduită tot la Mogoșoaia) s-a ocupat Adrian Guță (România), aflat deja la a doua invitație primită din partea noastră, el mizând pe trei micro-expoziții de autor: Christian Paraschiv, Ion Grigorescu și Vlad Nancă.

A treia secțiune a bienalei, aceea a pavilioanelor naționale - prezentând perspectivele experimentale asupra gravurii contemporane din Austria, Polonia și Ungaria, de la Victoria Art Center din București - a purtat semnătura curatorială a Oliviei Nițiș, iar ultimul eveniment, deschis la Atelier 030202 din București, a fost îngrijit de Cosmina Chituc și Alexandru Braniște, fiind un work in progress, oferit de 3 tineri artiști români (Nicu Ilfoveanu, Jan Eugen și Michele Bressan). Putem vorbi de artiști importanți, din diferite generații, cu preocupări și abordări diferite, dar care au dat coerență întregului festival.

4. Dați-ne câteva exemple de reușite, de „fructe" ale edițiilor anterioare: participări, conexiuni, colaborări etc. Dar eșecuri? Ce nu a reușit până acum IEEB?

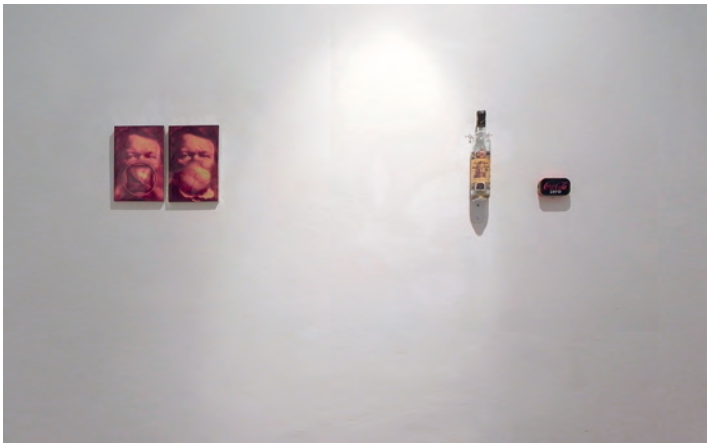
C.C.: Faptul că trecem acum la a 6-a ediție este un plus extraordinar pentru noi. Într-o zonă aflată într-o criză aproape permanentă, să poți crea o mică istorie coerentă ne dă speranțe. Sunt artiști internaționali importanți care au participat în cadrul IEEB și care alături de curator, dar și de partenerii instituționali cu care colaborăm (în mare parte, institute culturale străine la București) creează deja o platformă de discuții și problematizări ale gravurii într-un context mai larg legat de arta contemporană.

5. Care au fost cele mai mari provocări în organizarea bienalei în România? Dar neajunsuri? Credeți că implementarea acestui tip de eveniment în alt spațiu cultural ar fi fost diferit? Dacă da, în ce aspecte?

C.C.: Nu cred că este un secret faptul că în România inițiativele independente, cu atât mai mult cele foarte ample, nu se pot baza pe susținerea instituțiilor de stat (cele private nu sunt încă îndeajuns de dezvoltate). Avem o problemă de sistem care ne obligă să ne orientăm către soluții alternative: companii private, dar și institute culturale străine în România. Zona institutelor culturale străine este una extrem de importantă. Din fericire, bienala a avut parte de susținerea Centrului Cultural Palatele Brancovenești de la Mogoșoaia, fiind locul în care organizăm secțiunea principală a bienalei, alături de secțiunea de experiment românesc. Trebuie spus că secțiuni ale IEEB le organizăm în alte spații din București sau Sibiu (cum a fost expoziția de artă emergentă spaniolă, deschisă la galeria de artă contemporană a Muzeului Național Brukenthal, în cadrul celei de-a 4-a ediții). Cert este că dezvoltarea IEEB depinde atât de finanțare, cât și de spațiile de expunere. Cu fiecare ediție, regândim proiectul și după aceste coordonate.

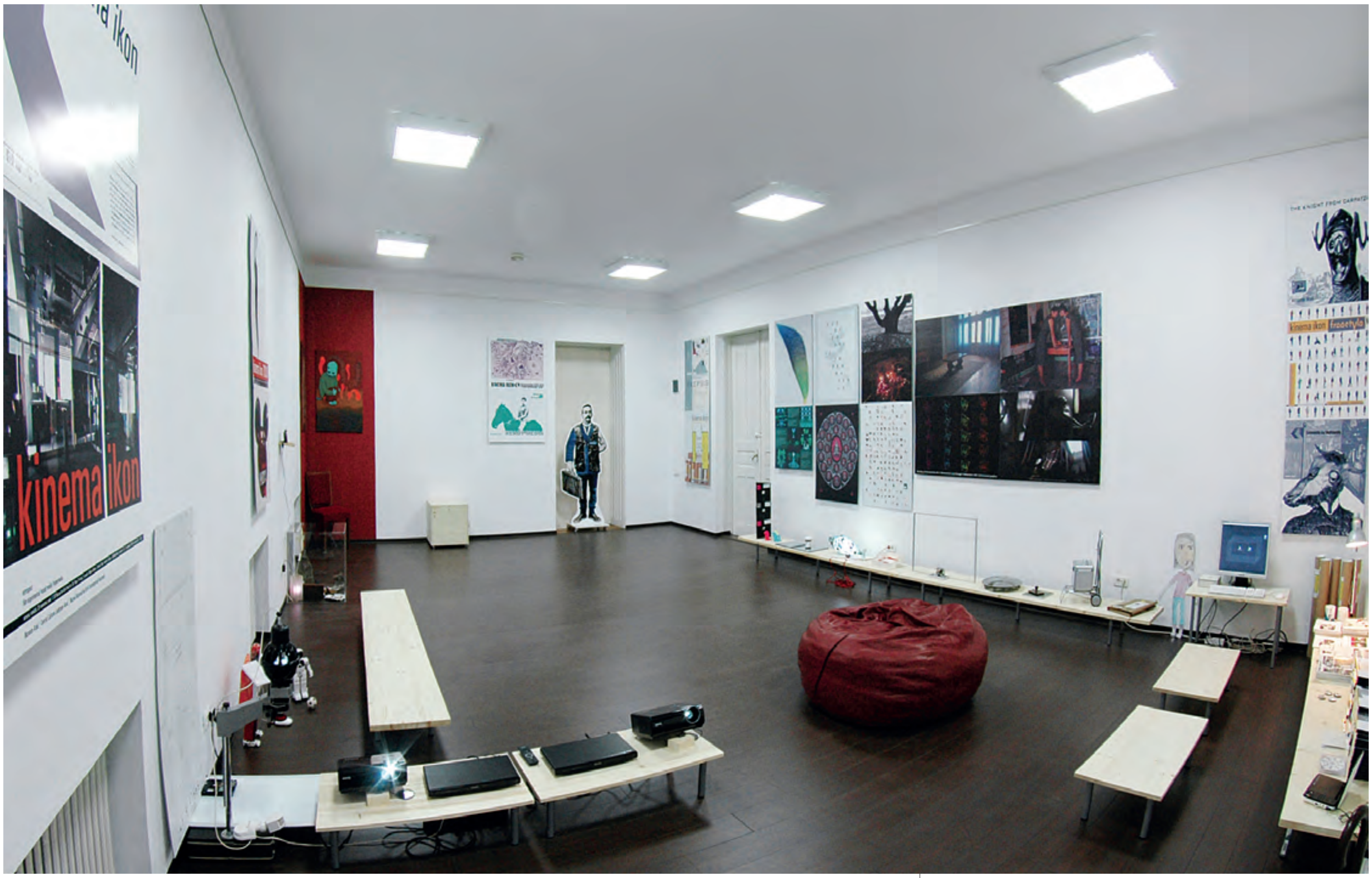
6. Cum se prefigurează ediția a șasea?

C.C.: IEEB6 va investiga un teritoriu imens de probleme și realități ale societății contemporane, construite în jurul conceptului de gândire ecologică. Mai multe detalii despre viitoarea ediție vor fi făcute publice pe www.experimentalproject.ro.



Sus:
Expoziția românească / Christian Paraschiv, Wagner, inkjet print pe film transparent și foiță de aur, 27x16 cm, 1992 și două obiecte, print digital pe ready-made.
Jos:
Expoziția românească / Ion Grigorescu, Box, film 8 mm transferat pe DVD, 1977 și București, fotografie pictată cașerată pe lemn, 125x130 cm, 1974

Sus:
Pavilioane / pavilionul Poloniei, Izabela Gustowska, Hibrizi de spațiu, timp II, desen generat de computer din experimentul ATLAS, CERN 2012, video proiecție
Jos:
Pavilioane / Pavilionul Austriei, Sigrid Langrehr, +3°, video și serigrafie, instalație, 2012



kinema ikon: Wunderkammer la Muzeul de Artă Arad

Deasupra (sus și jos):
1. Ki_Wunderkammer
2. Streaming, Paul George Bodea

text şi foto de **JUDIT ANGEL**

După aproape 45 de ani de existenţă şi aproape un deceniu de la consistenta expoziţie retrospectivă de la MNAC din Bucureşti (precedată de expoziţii şi prezentări la Centrul Pompidou, Paris, 1995, ISEA, 2000, Paris, Bienala de la Veneţia, 2003 şi multe altele), grupul** kinema ikon **(ki)[1] şi-a deschis propria sală permanentă în cadrul Muzeului de Artă din Arad în decembrie 2012.

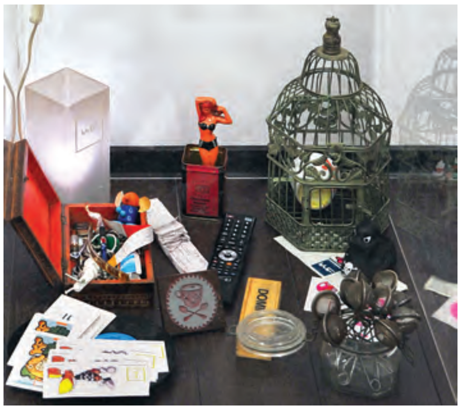
Spaţiul ki, aflat la capătul unui şir de săli, destinate prezentării cronologice a artei arădene din secolul 20, are şi o intrare separată, marcată cu sigla grupului, poate fi accesat direct, fără o parcurgere narativă a muzeului. Importanţa localizării merge mână în mână cu conţinutul spaţiului respectiv, un veritabil *Wunderkammer* conţinând cele mai importante realizări a trei generaţii de creatori, de la filmele experimentale ale anilor '70 la lucrările digitale ale anilor '90 şi începutul noului mileniu până la „semi-turnura analogică" a ultimilor ani. Conţinutul termenului de *Wunderkammer* (denumire care de altfel desemnează şi un proiect *ki in progress*) şi forma luată de acesta în expoziţie se suprapun şi se dinamizează reciproc, oferă deja un motiv pentru a vorbi de reuşită curatorială.

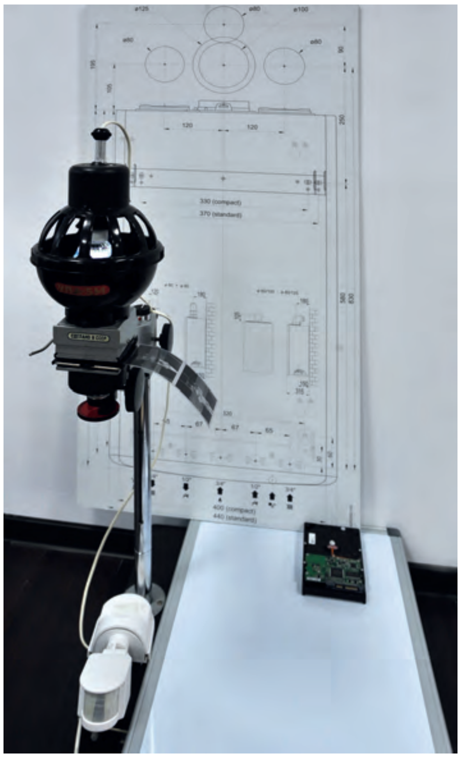
Dar nu este numai atât. Privind dinspre accepţiunea tradiţională a expoziţiei retrospective, notăm cu uşurare lipsa structurilor formaliste, didactic-istoriciste şi a metanaraţiunii totalizatoare; descoperim în schimb tot felul de „curiozităţi": tactile, vizuale, sonore, textuale, ştiinţifice, fanteziste şi fantastice. Catalogul expoziţiei descrie *Wunderkammer* drept un „meta-obiect analogo-digital pe care un spectator bine temperat îl receptează sub semnul paradoxal şi combinatoriu al *himerei*". Himeră atât în sensul imaginii fabricate tehnic/tehnologic, dar şi în accepţiunea de fantasmagorie sau vis (aproape) nerealist. Într-adevăr, dacă ne gândim la locul ocupat de avangardă/neo-avangardă în istoria artei locale sau chiar naţionale, ca să nu mai vorbim de percepţia socială a acestora, imaginea mentală generată de totalitatea sălii ki pare să ţină mai degrabă de domeniul fanteziei prospective decât de cel al habitusurilor perceptive curente.

La nivelul percepţiei directe însă, nimic nu pare mai

natural: o sală plină cu obiecte (de la obiecte-obiecte la grafică, afiş, fotografie, pictură, publicaţii ki) şi imagini în mişcare instalate cu inventivitate şi spirit ludic, oferind publicului posibilitatea de a descoperi, studia şi de a se delecta spiritual. Un „tâlc" al instalării este de exemplu „refacerea" lucrărilor hypermedia în lucrări analogice (nu fără o uşoară autoironie referitor la turnura însăşi a grupului în această direcţie): *Commedia del Multimedia* apare sub forma unui turn din dischete vechi, *Opera prima* este un cufăr de aluminiu, iar alteridem.exe un cărucior pentru bagaje cumpărat la Veneţia. Desigur, există în sală şi computer pe care pot fi accesate toate lucrările interactive, chiar se transmite live uneori, pe un dvd player pot fi văzute toate filmele ki, materialul expoziţiei de fotografii 7010 se află pe o ramă foto digitală, unde în slideshow se văd toate fotografiile… plus două proiectoare care, împreună cu un ecran negru, formează o instalaţie/proiecţie (white cube with black screen) cu coloratură ironică. Şi în fine, lucrări noi, de la printuri la obiecte conceptuale şi instalaţii (Iosif Stroia, gH (dyslex), Bogdanator, n.e.u.r.o., Sergiu Sas, Golem, Mihai Păcurar, Adrian Sandu, Lavinia Neda, KF şi alţii). Conform mărturisirii curatorului, Călin Man, impulsul generic a fost dorinţa de a avea „o cameră în care să te simţi bine, să stai să citeşti şi să te uiţi la filme". Şi dacă nu ne-am fi convins încă de faptul că sala permanentă nu înseamnă rămânere pe loc, înregimentare în mausoleu (din păcate, instituţia muzeală încă mai înseamnă şi asta), nu putem decât să aşteptăm seria de evenimente ki, ce vor avea loc în acest spaţiu începând din toamnă, o serie dedicată înseşi denumirii grupului kinema ikon = imagine în mişcare.

Notă:
[1] Pentru kinema ikon a se vedea: //kinema-ikon.net





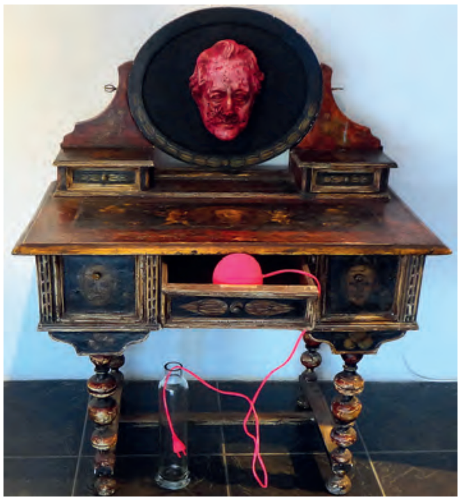
Sus:
1. ki_7010
2. kf_box
3. reVoltaire_f5.6

Jos (de la stânga la dreapta:
1. Bogdanator flip
2. White cube with black screen

Summary

After almost 45 years of existence and nearly 10 years after its major retrospect exhibition at the National Museum of Contemporary Art from Bucharest (preceded by apparitions in international frameworks such as Centre Pompidou, Paris, 1995, ISEA, Paris, 2000, the Venice Biennial, 2003, and many others), the group *kinema ikon* (kinema-ikon.net) has opened its permanent exhibition room in Art Museum from Arad, its native city. In spite of its archival character, this first show subverts traditional understandings of both „retrospect exhibition" and „permanent display". It is not by chance that the guiding concept of the exhibition is that of the *Wunderkammer*, which welcomes richness in content and media, leaves room for unbounded creativity in display, and in the meantime implies a totalising of diversity. It contains the most important works of three generations of artists and other creative people from the black and white experimental films of the 70s, the hypermedia works of the 90s and early 2000s to the products of the group's recent „analogue turn".
As art critic Ileana Selejan noted in the exhibition's catalogue, „neither directly oppositional, nor aligned", kinema ikon – by using other communication channels then those of the regime – „remains a prime example of the resistance of late avant-garde, experimental art movements within the confines of the totalitarian state. Similarly, in the years since, kinema ikon has continued to operate on the margins of dominant cultural discourses…". This assumed marginal position and the tendency towards not taking itself too seriously guarantee the group's capacity for constant renewal. This is further reflected in their newest project, the series of events planned for this fall takes as starting point the group's name: kinema ikon, that is image in motion.

John Cage. Tăcerea lui, tăcerile lor



Titlu: Tăcere
Artişti: Vică Tilă Adorian, Marius Burhan, Geta Brătescu, Dana Constantin, Ciprian Ciuclea, Marius Jurca, Gheorghe Şfaiţer, Darie Dup, Mirela Dăuceanu, Şerbana Drăgoescu, Suzana Fântânaru, Livia Mateiaş, Sorin Vreme, Tiberiu Fekete, Magdalena Zărnescu, Gabriel Kelemen, Gheorghe Zărnescu, Adriana Lucaciu, Carmen Bayer, Camil Mihăescu, Petru Lucaci, Marilena Preda Sânc, Liviu Nedelcu, Corneliu Vasilescu, Aurel Vlad
Curator: Alexandra Titu
Galeria Triade, Timişoara (octombrie – noiembrie 2012)
Una Galeria, Bucureşti (ianuarie 2013)

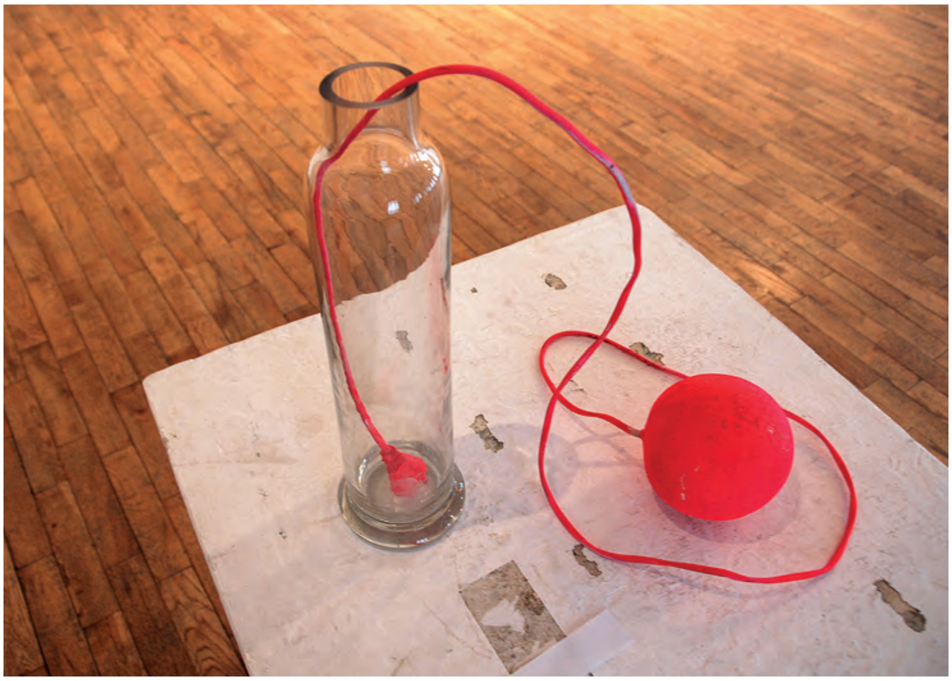
Expoziţie organizată cu ocazia Centenarului naşterii lui John Cage, în cadrul proiectului „Fenomenul Black Mountain College, John Cage și arta sa". Parteneri: Facultatea de Arte și Design Universitatea Timișoara, Fundaţia Triade, Asociaţia Timișoara Capitală Culturală și Universitatea Naţională de Arte București.

text de **MARIA BALABAŞ**

Nu mi-am adresat prea des întrebarea cum ar putea să arate *4 minute şi 33 de secunde de tăcere. Cu studii orientate spre muzică, am preluat informaţia elementară, i-am adăugat un surplus afectiv, am transformat-o uneori în plimbări sonore, am alăturat zgomotul şi tăcerea esteticii sonore personale extinse. Expoziţia* Tăcere *mi-a oferit, însă, o modalitate de întruchipare grafică a unora dintre ideile muzicale specifice gândirii lui John Cage şi crescute în climatul Black Mountain College. Selecţia realizată de curatoarea Alexandra Titu conferă conceptului de* Tăcere *interpretări multiple, activând atât emotivitatea cât şi reflecţia lucidă, continuând sau nu tehnicile şi ideile creatorului american.*

Organizată de Facultatea de Arte şi Design a Universităţii de Vest Timişoara, expoziţia a fost mai întâi gândită pentru Galeria Triade şi apoi adusă, în ianuarie, la Una Galeria, în Bucureşti.
Ajunsă la spartul târgului, când unele dintre lucrări erau deja strânse, am participat ad-hoc la propriul meu *happening*. În acea dimineaţă, Una Galeria mă primea într-o tăcere urbană, iar obiectele artistice rămase în urmă păreau zgomotele de fond pe care John Cage se străduia să le facă perceptibile şi importante pentru o audienţă care mai degrabă suporta o oră de Bruckner decât 273 de secunde de „nimic".
M-am oprit în faţa unui ghem turcoaz de al cărui fir-capăt atârna o priză, la rândul său turcoaz, înfiptă într-un recipient de sticlă transparentă. Senzaţia de pop art desprinsă din acest obiect al unui prezumtiv act al torsului reconvertit în electricitate m-a trezit din letargie. În acea cameră uitată de timp, într-un colţ cu un grup statuar marmorean, culoarea a acţionat ca un ţipăt, catalizator pentru percepţia restului expoziţiei.

Interpretările artiştilor români date conceptului de tăcere nu te subjugă, dar unele gesturi nu te lasă indiferent. Secundele devin ordonate fracţii albe în interpretarea picturală a lui Vică Tilă Adorian şi pete de culoare haotice – culminând într-un surprinzător tricolor de 2'25'' – pentru Liviu Nedelciu, ambele lucrări din 2012. *Legământul tăcerii* al Şerbanei Drăgoescu (1975) corespondează peste timp cu *Embodiement XV* al Adrianei Lucaciu (2012) pe o anume filieră interiorizată, a unei geometrii care abstractizează umanul şi gesturile sale caracteristice. Încă un cuvânt despre *Legământul tăcerii* – care alătură tăcerii conceptuale derivate din avangarda muzicală şi vizuală, ideea monastică ortodoxă, isihastă, a tăcerii prin care se purifică sufletul sau, dată fiind perioada de creaţie, a tăcerii încrâncenate prin care te sustragi regimului politic.
O ureche imensă şi multicoloră, îngheţată în propriul arhetip, incapabilă să audă, dar preamărind auzul – lucrarea lui Darie Dup plasată pe podea pare a se vrea o odă adusă acestui organ de simţ. În spaţiul de la Una Galeria, plasată în preajma unui calorifer,



Sus-Jos:
Gabriel Kelemen, Scriabin upper piano mystic chord 33 (detaliu). Foto: artistul

Pagina alăturată:
Imagine din expoziţia de la Bucureşti. Foto: Gabriel Kelemen

Deasupra:
Foto: Gabriel Kelemen

urechea e condamnată şi surzeniei şi muţeniei. Dintre instalaţii – pe care trebuia să le pornesc eu însămi, fiind dimineaţă – mi-a atras atenţia *FCM* (Fondul Cosmic de Microunde) aparţinând unei artiste foarte tinere, Livia Mateiaş. Poate şi datorită substratului său conceptual îndreptat către o combinaţie de teorii cosmogonice, filosofie şi mistică, mi-a trezit în amintire una dintre frazele rostite de John Cage la conferinţa pe care a ţinut-o la Darmstadt în 1992 „In this desire for utopia, I am an anarchist” (În această dorinţă de utopie, mă simt un anarhist).
Pe unele dintre lucrările care ar fi trebuit să completeze spaţiul, le-am intuit doar din catalog. Includ în această categorie laconica lucrare grafică a Getei Brătescu *The art work is in the Ivan Gallery*, tot o reinterpretare a celor 4'33'', Obiectul sapă-cruce al lui Gheorghe Zărnescu sau *Scriabin upper piano mystic chord 33* al lui Gabriel Kelemen.
Nu sunt sigură dacă expoziţia mi-a vorbit despre Cage sau m-a făcut doar să particip la un act creator dedicat semnificaţiilor tăcerii – pentru grafică la fel de importantă ca şi pentru educarea percepţiei muzicale. Am perceput câteva direcţii creatoare – de exemplu, o românitate de filieră tradiţionalistă şi o reorientare către practicile contemporane fără iz naţional.
Îmi asum subiectivismul manifest, am lăsat toţi factorii externi să mă influenţeze, dar, aşa cred că ar trebui să acţioneze orice lucrare a sa sau inspirată de Cage. Închei, cu un citat din aceeaşi conferinţă de la Darmstadt: *We have come to see the world itself as mind. Not as a sober and quiet one, but as a mismanaged, schizophrenic one.* (Am început să percepem lumea ca pe produsul unei minţi. O minte care nu e nici sobră, nici tăcută, ci rău utilizată şi schizofrenică.)

Summary

I didn't question myself very often how do 4 minutes and 33 seconds of silence look like. The Silence exhibition offered me a modality of graphic impersonation of some of the musical ideas specific to John Cage's thinking, raised in the climate of the Black Mountain College. The selection realized by curator Alexandra Titu gives multiple interpretations to the concept of Silence, activating both the emotionalism and the lucid reflexion, continuing or not the techniques and ideas of the American creator.
Organized by the West Faculty of Arts and Design from Timişoara, the exhibition was at first conceived for the Triade Gallery and then, brought in January 2013 at Una Gallery, Bucharest.
I participated, somehow, at a private and personal happening. When I arrived at the gallery, in the morning, I felt a sensation of urban silence, accentuated by the fact that most of the artworks where already packed, the exhibition being on the finish point. The few objects left behind seemed the background noises which John Cage considered important, those sound-gestures he tried to impose to the esthetic mind of the audience that could “suffer” more easily one hour of Bruckner than 273 seconds of “nothing”.
The interpretations given to the concept of silence by the Romanian artists are not subdueing the visitor, but some of the gestures couldn't leave one indifferent. The seconds become ordonned white fractions in the pictural interpretation of Vică Tilă Adorian and chaotic colour spots – culminating in a surprising Romanian tricolour flag of 2'25'' – for Liviu Nedelciu, both being works from 2012. *The Silence Vow* of Şerbana Drăgoescu (1975) coresponds through time with *Embodiement XV* of Adriana Lucaciu (2012) following a certain interiorized path, of a geometry that abstractizes humanity and its characteristic gestures. I intuit some of the works only from the catalog and I'd include here the laconic graphic artwork signed by Geta Bratescu *The art work is in the Ivan Gallery*, another reinterpretation of the 4'33''.
I'm not sure if the exhibition talked to me about Cage or made me only participate to a creative gesture dedicated to the significations of silence as they reverberate in the present-day Romanian art scene.

CIPRIAN MUREŞAN

GREUTĂŢI INERTE
Despre expunerea invizibilului

Greutăți inerte
Muzeul de Artă Cluj-Napoca
14 noiembrie 2012 – 13 ianuarie 2013

text de **DAN BREAZ**
foto: **ADRIAN SABĂU**

În expoziţia Greutăţi inerte, *Ciprian Mureşan a selectat din patrimoniul muzeului lucrări de sculptură dintre cele mai diverse şi le-a* refuncţionalizat, *aşezând sub acestea, între panouri din lemn, propriile lucrări de grafică, inspirate din* Funcţionarul invizibil, *de Ilf şi Petrov.*

Ciprian Mureşan a inclus o serie de producţii video, realizate între anii 2006-2011 şi, de asemenea, a intervenit în expoziţia permanentă a muzeului, prin introducerea unor cărţi sub unele dintre cele mai reprezentative sculpturi din galerie. A fost creat astfel un scenariu expoziţional în care atât lucrările de sculptură din expoziţia permanentă, cât şi acelea selectate pentru a presa propriile lucrări au fost regândite ca *greutăţi inerte*.
Pe de o parte, imaginea sculpturilor a fost deposedată de sensul său iniţial, iar, pe de altă parte, a fost investită cu funcţia de a disimula lucrările inaccesibile. Odată cu regresiunea lor la stadiul de *greutăţi inerte*, lucrările din patrimoniul muzeului au devenit mai degrabă un suport pe care au fost *imprimate* alte informaţii artistice, actul creator constând tocmai în acest demers de suprapunere a unor noi semnificaţii asupra unui material preexistent. Ciprian Mureşan invită spectatorul să refacă mental scenariul acestei *imprimări,* adică să-şi imagineze etapele realizării expoziţiei. Dependent de această performativitate ascunsă a lucrărilor, spectacolul *greutăţilor inerte* nu mai este, prin urmare, despre ceea ce se vede, ci despre cum s-a ajuns la ceea ce se vede şi despre ceea ce rămâne ascuns în spatele imaginilor consacrate ale artei validate de muzeu. Cu toate că Ciprian Mureşan nu a intervenit decât o singură dată în ordinea estetistă a exponatelor muzeale, acţiunea sa iniţială de *refuncţionalizare* se cere în permanenţă reluată mental, pentru înţelegerea ulterioară a unui sens narativ ascuns al expoziţiei, revelabil numai din perspectiva reconstituirii istoriei sale generative.
În calitatea sa de naraţiune critică, expoziţia *Greutăţi inerte* chestionează rolurile şi drepturile artei sintetizate într-o serie de convenţii larg împărtăşite, înscriindu-se în descendenţa unor etape de renegociere a limitelor artisticului. Curentul minimalist a eliminat rama ca limită fizică şi ficţională în artă, opunându-se astfel definiţiei formaliste a picturii. *Body art*-ul şi *happening*-ul au renunţat la determinările palpabile impuse de necesitatea creării unui artefact, iar dacă Marcel Duchamp propunea contextul sau localizarea ca singură limită a determinării artisticului, Daniel Buren a chestionat până şi această determinare. Fără

Sus și pagina alăturată:
Foto: Adrian Sabău

a se disocia de asemenea practici, Ciprian Mureșan pare să se înscrie într-o nouă vârstă a interogării limitelor impuse prin convenții estetice. Prin urmare, caracterul vizual al expoziției *Greutăți inerte* nu mai are nevoie de entități vizuale noi pentru a se impune ca loc mental în conștiința publicului. Acceptate în calitatea lor de constructe culturale, imaginile artistice pot fi concepute – și chiar reinventate – și prin modificarea condițiilor de expunere a unor lucrări deja existente sau prin adăugarea unor elemente formale noi, diferite de acelea care au determinat sensul inițial al unei lucrări.
Prin redescoperirea independenței imaginii artistice față de vizualitatea unui artefact preexistent, Ciprian Mureșan a evidențiat și presiunea convenției care impune activități considerate definitorii atât pentru actul artistic, cât și pentru profesia de artist. Odată cu mustața Mona Lisei, Da Vinci este expediat în zona personalului auxiliar, iar creatorul mustății devine instanța care, într-un mod subversiv, își arogă toate drepturile care decurg din exercitarea unei activități artistice principale, răsturnând raporturile de putere care subordonează artistul contemporan unor maeștri consacrați. Într-un mod similar, panourile de lemn ale lui Ciprian Mureșan susțin *greutatea fizică inertă* a sculpturilor unor artiști precum Romul Ladea, Oscar Han, Ion Jalea sau Ion Irimescu, dar, în același timp, ele rezistă presiunii exercitate de *greutatea inerțială a ierarhiilor valorice* consacrate. La rândul său, intervenția cu cărțile din expoziția permanentă este tot o demonstrație de rezistență la presiune: greutățile sunt *inerte*, dar ele pot fi răsturnate totuși prin simpla așezare a unor cărți dedesubtul lor.
Cu tot interesul său evident pentru disimularea actului artistic, Ciprian Mureșan nu îl deresponsabilizează pe artist de menirea de a produce realități vizibile. Doar că acestea nu mai sunt propuse ca proiecții pe retină, ci ca proiecții mentale. Astfel, vizibilul nu mai este expus decât în calitatea sa de semn disimulator. Construită, așadar, după principiul dialecticii simulare-disimulare, expoziția lui Ciprian Mureșan disimulează prezența noilor sale lucrări și simulează expunerea lucrărilor consacrate, surprinzându-ne printr-un insolit exercițiu de expunere a invizibilului.

Ciprian Mureşan: Inert Weights. About exposing the invisible

text by **DAN BREAZ**

In his exhibition *Inert Weights* (The Art Museum of Cluj-Napoca, November 14th 2012 - January 13th 2013), Ciprian Mureşan selected a number of most various sculptures from the museum's patrimony and “re-functionalized” them, by laying under their weight, between wooden panels, his own graphic works, inspired by the literary piece “Invisible Clerk”, written by the Soviet authors Ilf and Petrov. Ciprian Mureşan included a series of video productions, realised between 2006-2011 and also interfered in the museum's permanent exhibition by placing his books under some of the most representative sculptures in the gallery. In this way, he created an exhibitional scenario in which both the works of sculpture from the permanent exhibition and those selected in order to press his own graphic works were re-invested with the meaning of „inert weights”. In this way, generally speaking, the sculptures' image was deprived of its initial meaning, on one hand, and, on the other hand, it acquired the function of dissimulating inaccessible works. Once they regressed to the stage of „inert weights”, the works in the museum's patrimony became a mere support on which different new layers of artistic information were *imprinted*, the act of creation consisting exactly in overlapping new meanings on a pre-existing material. Ciprian Mureşan invites the public to mentally re-build the scenario of this *imprinting process*, that is to imagine the stages of preparing the exhibition. Depending on the work's hidden *performativity*, the spectacle of the *inert weights* no longer refers to what is visible, but instead, it refers to what remains hidden behind the consecrated images validated by the museum. In spite of the fact that Ciprian Mureşan interfered only once in the aesthetist order of the museal artefacts, his initial refunctionalising action needs to be permanently and virtually re-performed in order to subsequently understand the hidden narrative meaning of the exhibition, which is to be revealed only by reconstituting its own generative history.
As a critical narrative approach, the exhibition *Inert Weights* questions the roles and the rights of art synthesised in a series of largely shared conventions, that trace other stages of renegotiating art's limits. Minimalism has eliminated the frame as physical and fictional limit, opposing the formalist definition of painting. Body art and happenings have renounced to physical determinations imposed by the necessity of creating an artefact, and while Marcel Duchamp proposed the context or the localisation as the only defining limit of art, Daniel Buren questioned these determinations as well. Without dissociating from this type of exercise, Ciprian Mureşan seams to be part of a new age that questions the limits imposed by aesthetic conventions. By consequence, the visual character of *Inert Weights* exhibition no longer needs new visual entities in order to impose itself as a mental place in the public's conscience. Once accepted as cultural constructs, the artistic images can also be conceived – and even re-invented – by modifying the displaying conditions of pre-existing works, or by adding new formal elements, different from the ones that rendered the initial meaning of an artistic work. By redescovering the artistic image's independence in its relation to the visuality of a pre-existing artefact, Ciprian Mureşan also emphasized the pressure exerted by convention, which enforces activities considered equally defining for the artistic act and for the artistic profession. Once Mona Lisa's moustache is created, Da Vici himself no longer holds the main creative part, he becomes an auxiliary element, and the creator of the moustache becomes the instance which, in a subversive way, claims all the rights associated with the possibility to perform a so-called principal artistic activity, thus, reversing the relation of power that usually subordinates the contemporary artist to the old consecrated masters. In a similar way, Ciprian Mureşan's wooden panels sustain the inert physical weight of the sculptures of artists like Romul Ladea, Oscar Han, Ion Jalea or Ion Irimescu, but, at the same time, they withstand the pressure of consecrated *inertial weight of valoric hierarchies*. The artistic intervention using the books which was performed in the permanent exhibition is also a demonstration of resistance to pressure: the weights are *inert*, but still they can be overturned by simply putting some books underneath them.
With all his evident interest in dissimulating the artistic act, Ciprian Mureşan does not unburden the artist of his professional responsibility of producing visible realities. It is just that these realities are no longer proposed as retinal projections, but as mental projections. Thus, the visible is exposed only as a dissimulating sign. Being built according to the principle of the simulation-dissimulation dialectics, Ciprian Mureşan's exhibition dissimulates the pressure of his new works and, at the same time, simulates the exposure of consecrated works, surprising us with an unwonted exercise of exposing the invisible.

LUCIE FONTAINE: i-n-v-e-n-t-o-r-y

Portret al artistului-editor

Lucie Fontaine, i-n-v-e-n-t-o-r-y
galeria Sabot, Fabrica de pensule, Cluj-Napoca
15 ianuarie – 28 februarie 2013

text de **DAN BREAZ**

Expoziţia „i-n-v-e-n-t-o-r-y" a duo-ului artistic Lucie Fontaine (Nicola Trezzi şi Alice Tomaselli), de la galeria Sabot din Cluj, abordează vizual însăşi problematica expunerii, comentând într-un mod sugestiv principiul după care potenţialul creator al noutăţii este adesea ascuns în spatele unor vechi forme de exprimare curatorială. Lucie Fontaine reformulează vizual câteva dintre principiile de bază ale cabinetului de curiozităţi. Asemenea unei „camere cu minuni", galeria Sabot reflectă deopotrivă gustul artistului-colecţionar pentru tot ceea ce este surprinzător, eterogen, creat fără intenţia de a fi inclus într-o selecţie unitară.

Spaţiul de expunere a devenit astfel locul de colectare a lucrărilor artistice, dar şi a cărţilor, a diverselor materiale printate sau obiecte uzuale, care au fost prezentate şi cu alte ocazii şi care au reapărut în spaţiul galeriei, aparent pentru o simplă inventariere: imaginea parodică a Fecioarei Maria, al cărei prunc ţine în mâini un microfon şi un gramofon, prim-planul unui Bin Laden în ipostază de Mona Lisa, în spatele căruia se desfăşoară atentatele din 11 septembrie, reprezentarea curatorului sau a directorului de galerie în ipostaza unui cerber cu mai multe capete, lucrări critice la adresa standardizării contemporane a imaginii feminine, dar şi un vas cu flori, o colecţie de scoici şi o masă etalând diferite piese metalice. După Nicola Trezzi, portretele lui Franz Kafka şi Baruch Spinoza sunt lucrări special realizate pentru a reprezenta tipul intelectualului dedicat creaţiei în timpul liber. Într-un mod similar, creând în afara regulilor muzeale, concentrate asupra coerenţei colecţiilor, Lucie Fontaine şi-a apropriat actul creaţiei ca o incoerenţă activă, al cărei caracter aleatoriu provoacă asociaţii libere. De aceea, povestea pe care ne-o narează inventarul galeriei Sabot este o poveste care-şi pierde deliberat sensul linear al succesiunii. Nicio imagine nu-i mai urmează cu necesitate alteia, ci o completează, ele fiind interşanjabile. În trecerea de la starea de document al posesiunii cuiva, adică de la ceea ce deja exista în arhiva artistului însuşi, la ceva ce nu existase anterior, artefactul a devenit un instrument al invenţiei. Lucrările, nemaifiind expuse în calitatea lor de producţii unice, ci în aceea de semne vizuale care configurează o realitate sistemică, marchează traiectoria de la originalul individual la originalul colectiv. Totodată, imaginea artistică nu mai direcţionează înspre un sens stabil, ci oferă un spaţiu simbolic de interpretare. Problemele creativităţii contemporane, ale relaţiei dintre artă şi distribuţie, dintre spaţiul de depozitare şi galeria de artă nu ne mai sunt prezentate în sens diacronic, ci într-o sincronie care lasă loc repetiţiilor şi completărilor.

O altă problematică interogată de Lucie Fontaine, dificil de abordat astăzi, din cauza nenumăratelor sale reluări moderne şi postmoderne, este aceea a originalităţii şi a condiţiilor în care aceasta devine posibilă. Expoziţia „i-n-v-e-n-t-o-r-y" pare să spună că tot aşa cum arta a fost la un moment dat „de-definită" (Harold Rosenberg), ea a putut fi ulterior şi „artificată" (Nathalie Heinich). Cu alte cuvinte, principiul originalităţii poate să existe şi ca *originalizare*, adică poate să survină nu numai prin producerea unei realităţi ficţionale noi, ci şi prin redescoperirea critică a uneia preexistente.

Expoziţia interoghează sensul colectării şi al depozitării, precum şi legătura acestora cu calităţile expunerii şi ale obiectelor artistice. Printr-un amestec eterogen de obiecte uzuale şi obiecte *însemnate* estetic, lucrările *inventariate* sunt, de fapt, *reinventate*, scoase din sfera conjuncturalului printr-un proces de *originalizare*. Artistul devine astfel un editor al spaţiului expoziţional care, prin selecţie, dispunere şi asociere, creează spaţii cu semnificaţie estetică. Pentru această categorie a creatorilor contemporani, selecţia şi colaţionarea materialului expoziţional scurtcircuitează distanţa dintre obiectul artistic şi spaţiul artistic. Funcţionând ca un veritabil spaţiu în spaţiu, inventarul cabinetului de curiozităţi contemporan de la galeria Sabot elimină dimensiunea investigării raţionaliste, înlocuind-o cu indisciplina curatorială a artistului colecţionar.

Sus, jos și pagina alăturată:
Foto: courtesy artistul și galeria Sabot

Collective thinking in the age of crisis

What we destroy and celebrate at the same time
Salonul de proiecte, Anexa MNAC, Bucharest
December 13th 2012 – February 3rd 2013
Selection by Aurelia Mihai
Artists: Apparatus 22, Tatiana Fiodorova, Monotremu, Raluca Popa, Sorin Popescu, Soyons Impossibles, Iulia Toma.

text by **ELEONORA FARINA**

Stated that in Romania persists an insufficiency of money for artistic production, the exhibition "What we destroy and celebrate at the same time" at Salonul de proiecte proposes seven projects realized on that occasion, which reflect on our critical social and political condition. Interesting and relevant format, the open call for young artists launched in summer 2012 by Alexandra Croitoru and Magda Radu; successful and coherent result, the exhibition "What we destroy and celebrate at the same time" opened the following December in Salonul de proiecte. Pursuing the mission of the space in supporting the production of new projects and framing the younger artists into an inter-generational context, the curators invited Aurelia Mihai and Ciprian Mureşan for selecting and exhibiting thirteen works among the sixty-six proposals arrived. Based on an evident common background, which finds its being in the absence of certainties and trusted future perspectives, the works of "What we destroy and celebrate at the same time" have in common the fragility of our (Romanian) contemporary society, based on a (still today) problematic recent past.

Jos:
What We Destroy and Celebrate at the Same Time, Salonul de proiecte, installation view (Apparatus 22, Fitting not (Room Two), 2012, installation / Supported by Salonul de proiecte, Akademie Schloss Solitude and KILOBASE BUCHAREST). Photo: Ştefan Sava

Pagina alăturată, sus:
What We Destroy and Celebrate at the Same Time, Salonul de proiecte, installation view (left: Raluca Popa, Four Human Figures, 2012, animation / right: Tatiana Fiodorova, The Search for the Social Body of the Soviet Artist, 2012, mixed-media installation). Photo: Ştefan Sava

Pagina alăturată, jos:
What We Destroy and Celebrate at the Same Time, Salonul de proiecte, installation view (Soyons Impossibles, Guilty Yoga, 2012, video installation). Photo: Ştefan Sava

The projects of Tatiana Fiodorova, Raluca Popa and Iulia Toma use archive and found material in order to question some aspects of the Communist regime – in which they did not live. *In search of the social body* of the Soviet artist by Fiodorova is an attempt to present the figure of Vasilii Lefter, her father, an unknown propaganda painter and illustrator who lived in the Moldavian SSR and died prematurely. The art book created by Fiodorova contains texts, reproductions, interviews, photos etc., being a good and complete (even if not exhaustive) means for deepening the status of the artist in her country during the Soviet period; even though within the entire installation, made of other archive material, it probably looses a bit of its strength. Same period, similar Communist past, the one lived by Raluca Popa's father in Romania; in a delicate and precious way, the artist presents four stop-motions on the column of the exhibition space made by series of drawings that he conceived around 1965. Probably presenting members of the Pioneer Organisation, the illustrations create a tangible and emotional link between (our) present and (our) past.
The same historical bridge is produced by the fabrics of Iulia Toma's installation, through which she suggests precise inputs of discussion on women's condition in Romanian society. Normally working both with textile and text, Toma shows women's workwear (jackets and trousers for the factories, aprons and gowns for the housewives) like in a tailor's shop, with an explanatory label and a booklet along with the garment. The standardization of clothes and uniforms (see the very similar shade of blue) and the affinity of outside- and housework are pertinent and well-placed reflections on the female role in the Communist past, and still nowadays.
Found material are the pipes that Sorin Popescu (who's art name is Coate-Goale) uses as pinhole cameras for taking unclear, almost abstract photos of Romanian city landscapes. Borrowing well-known common objects (as he did in the work presented in the same period for the project *A Tour of Romania in 7 Days* at Club Electroputere), the photo series Found Poetry is a sarcastic and trenchant eulogy of a difficult present.

It is eventually not by chance that three collectives were selected by Aurelia Mihai out of seven artists. As stated in the press text, the contemporary artist “more often than not chooses collaboration, joint actions and engagement in the name of causes that go beyond singular, individual practice/motivation”. And in this collaboration work the audience is included, too. Apparatus 22 (representing Romania in the group show curated by Anca Mihuleț at the Institute of Culture and Humanistic Research during the Venice Biennale this year) builds an attractive fitting room, in which the vivid red curtain, the strong light and the big oval mirror draw inside the visitor and ask him to look in it. Playing with the charming fashion world (some of the components were actually part of the previous collective Rozalb de Mura), they put you in front of the predictable reality: and the neon says unmercifully “you may look good but you feel bad”. The approach of the installation/performance Guilty Yoga by the duo Soyons Impossibles is on the contrary more ironic and, because of it, sharper and more pointed. Stating in a Beuysian connotation that everyone is an artist and proposing to the public a yoga course in five positions (Yoga for Conservatives, Yoga for Debt, Yoga for Workaholics, Yoga for Discriminated Against, Yoga for Precarity), the artists inquire about the possibility of a social and shared change through and thanks to individual and solitary inner metamorphose.

In such a coherent exhibition realized with projects that work in collective way but at the same time are strong enough to remain unrelated, the two-minute video *Artificii* by the Monotremu group closes (or opens?) this intense experience, destroying (the old world, as we know it) and at the same time celebrating it through magnificent fire-works. And, since we are already aware of the Lavoisierian Principle of mass conservation, we are expected to celebrate in order to transform it.

The Ritual of Art (or art as ritual?)

Rituals
Platforma Space, Anexa MNAC, Bucharest
December 13th 2012 – January 13th 2013
Selection by Daniela Pălimariu and Dan Basu in the frame of the project "Salon Video"
Artists: Luiza Alecsandru, Simion Cernica, Larisa David, Andreea Dănilă, Cezar Lăzărescu, Gabriel Stamate, Jean Lorin Sterian, Marius Tănăsescu, Ştefan Tiron & Claudiu Cobilanschi, Daniel Tristan and Ovidiu Hulubei.

text by **ELEONORA FARINA**

It is said that video art in Romania has been living a decaying moment for the last decade. And it is also said that many Romanian artists have switched to video art because of its more affordable medium. Probably both statements are true. Indeed, firstly it is indubitable that video art is nowadays not so experimental as in the Nineties – a period in which the artistic research was done not only on the means of video but also on the technology of video camera itself. That is so even if an honest approach might reveal that this state of affairs is acknowledged as decay mostly in the light of a natural comparison with the international artistic set-up.

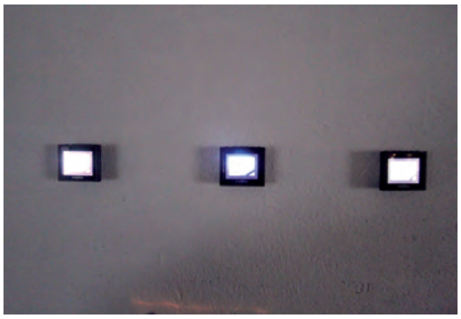
Sus:
Simion Cernica, (Until the right) frame of mind, 2012, video, 45" loop, installation view. Photo credits: Daniela Pălimariu and Dan Basu

Secondly it is also undeniable that – unless it is pursued in a cinematographic way, which means using actors, crew and staging – the low budget of a video production is very appealing in a country with a financially restrained artistic field. If twenty years ago a private company like *Fundaţia Arte Vizuale* (Visual Arts Foundation) was essential in the support and development of video art in Romania, today the 'shoot & share' process (with an iPhone on Facebook) helps many artists in spreading their works – actually I was quite surprised of finding online almost all the videos shown below (!).
The platform "Salon Video" initiated by the artists Daniela Pălimariu and Dan Basu is a good intuition in this regard, because it combines the interest of presenting a younger generation of artists in their attempts of questioning the medium and using it as a kaleidoscope of actual historical necessities and emergencies with the simple way of collecting material for the exhibition (and via Wetransfer.com it is also possible to let the show move from one country to another, as the project aims to do).
Such a flexible character has supported an agile format that has reached its third edition through different venues: Alert Studio and Atelier 35 before, Spaţiul Platforma now. And in this last case the curatorial issue for the selection by open call was the "Rituals". Collective and at the same time individual, the ritual of New Year's Eve shot by Simion Cernica in his *Out of Time* (2008/2009) is part of a bigger series on street and people's public life. "Individual memory builds access roads to historical time but it is eventually ignored by official history", writes Cernica himself; and according to Claude Lévi-Strauss it is only through the ritual that is possible to annul the chronological gap between history and story, in this way assimilating all the events in a synchronic structure.
Among the twelve invited artists, the most coherent part of the exhibition seems to be the one strictly involved with/in art, i.e. those videos in which the ritual reflects upon or is reflected in the same artistic practice. In Larisa David's work, for example, the dramatic gesture of throwing eggs on the floor together with the vigorous noise of those crushed results in an open contrast with the vivid colours of confetti, which happily evoke the New Year's Eve ritual (*Eggs*, 2012). And both the last day of the year

and the egg symbolise the (eternal) return of life: *Omne vivum ex ovo* (everything living comes from an egg), says the well-known Latin aphorism. An in-loop-repetitive flux is the one performed by Gabi Stamate for *RO_TA_TI_TA* (2012): acting his body's rotation in front of Casa Poporului is a move that could be repeated like an infinite mantra because, according to the artist himself, it is "an act that does not intend to seduce but to light up" in its conceptual approach.

On the mechanisms of artistic practice is *Primum vivere, deinde pingere* by Marius Tănăsescu (2010, this year already showed at Spaţiu Intact in Cluj), borrowing its title from the Thomas Hobbes' motto "Primum vivere, deinde philosophari" (first one must live, then one may philosophize), an ironical video with an unexpected finale on one of the few perpetual subjects in art history, the still life. Sharp and derisive is the *mise-en-scène* by Ştefan Tiron and Claudiu Cobilanschi, in which the ritual of punishment (*Pedeapsa*, 2010) and expiation of the two artists is the only (allegorical) way for rehabilitating the autonomy of contemporary art as stated in *Idea* art magazine.

In the end, the Longean Theatre founded in his flat in Bucharest by Jean-Lorin Sterian, is the scenario for the collective project *Cadastre* (2011), which includes fourteen artists in shooting their daily routine of preparing coffee in the morning. Putting into question the authorship of this art piece, the fourteen artists are co-authors (together with Sterian) and at the same time its actors, and eventually even its spectators. Because whichever ritual is anchored to the social substratum of the community, a community that has created it and at the same time is the *raison d'être* of such a mythological moment.



Sus (de la stânga la dreapta):
1. Ştefan Tiron & Claudiu Cobilanschi, Pedeapsa, 2010, installation view. Photo credits: Daniela Pălimariu and Dan Basu
2. Ovidiu Hulubei, There is no reaction of instinct to physical or mental threats, 2010, video, 2' 57", installation view. Photo credits: Daniela Palimariu and Dan Basu
3. Cezar Lăzărescu, Ţesătura Iaşi, 2012, video, 1', installation view. Photo credits: Daniela Pălimariu and Dan Basu
4. Jean-Lorin Sterian, Cadastre, 2011, video, 19', Andreea Dănilă, Alter Ego, 2006/2012, video, 6', installation view. Photo credits: Daniela Pălimariu and Dan Basu

Jos:
Opening evening. Photo credits: Daniela Pălimariu and Dan Basu

„Ne vedem în Piaţă !"

KM. 0. Reprezentare și repetiție ale Pieței Universității /
KM. 0. Representations and repetitions of the University Square Protest

Artiști: Vlad Basalici, studioBASAR, Larisa Crunțeanu, Laurențiu Gâlmeanu, Bogdan Ghiu & Octav Avramescu & studenți ai Universității de Arte București, Mihai Mihalcea, Dan Perjovschi, Vlad Petri, Alexandra Pirici, David Schwartz & Mihaela Michailov, Emanuel Vasiliu și alții.

Curator: Raluca Voinea
Tranzit.ro/ București
30 noiembrie 2012-28 februarie 2013

text de **DARIA GHIU**
fotografii: **EDUARD CONSTANTIN**

Sus:
studioBASAR: „Kilometrul Zero. Machetă de lucruri și întâmplări", 2012. Detaliu din lucrare.

2012 a început în ianuarie în forţă, în Piaţa Universităţii din Bucureşti, printre protestatari de toate vârstele, activişti şi membri ai societăţii civile. Spaţiul public a fost scena de întâlnire a tuturor. La sfârşitul anului, expoziţia cu care a fost deschis noul spaţiu de artă tranzit.ro din Bucureşti a discutat pe larg fenomenul Pieţii Universităţii. Reţeaua de iniţiative autonome tranzit, demarată în 2002 în Austria, Cehia, Ungaria şi Slovacia şi avându-l drept partener principal pe ERSTE Foundation, şi-a inaugurat în toamna lui 2012 şi în România trei spaţii, la Iaşi, Cluj şi Bucureşti. Tranzit.ro aparţine unui colectiv de curatori şi artişti români (Matei Bejenaru, Livia Pancu, Lia Perjovschi, Attila Tordai-S şi Raluca Voinea).

Expoziţia cu care s-a deschis spaţiul Tranzit.ro Bucureşti survolează Kilometrul 0 al democraţiei. Realizează o operaţiune diacronică, mergând către începuturi: decembrie '89, şi priveşte apoi în prezent, prezentul chiar al expoziţiei, 30 noiembrie 2012. Dacă lucrarea aflată în spaţiul central al expoziţiei, *Kilometrul Zero. Machetă de lucruri şi întâmplări*, realizată de grupul de arhitecţi studioBASAR, comprimă acest timp şi ne arată, sincronic, o piaţă a protestatarilor, a mineriadelor şi a revoluţionarilor, celelalte lucrări dilată timpul şi se opresc asupra unor fragmente de istorie a pieţei.
Piaţa Universităţii, spaţiul public disputat şi întins în fiecare direcţie, poate fi multiplu reprezentat şi repetat la infinit (către marea reprezentaţie?), sugerează titlul expoziţiei. O expoziţie care, pe lângă lucrări de artă noi şi mai vechi, deţine şi o parte documentară (cărţi, articole, un documentar despre situaţia Centrului Naţional al Dansului aparţinând lui Emilian Vasiliu şi *trailer*-ul unui film în pregătire, despre protestele din 2012, de Vlad Petri). David Schwartz şi Mihaela Michailov expun o consistentă arhivă de interviuri video realizate de ei cu personaje-cheie ale evenimentelor din iunie '90. Intitulat *13-15 iunie 1990*, proiectul lor de cercetare este important nu doar în sine, ci şi privit dintr-o perspectivă metodologică, a lucrului cu sursele orale în construire a istoriei recente: cum, în ce măsură le folosim şi le creditäm.
Puse la zid, mai multe seturi de fotografii documentează Piaţa Universităţii, imaginile unor coregrafii mute, în care corpul este mesajul ultim. Pe de o parte, asistăm la documentul pur: fotografiile lui Laurenţiu Gâlmeanu, care au surprins Piaţa la doar câteva zeci de minute după discursul lui Ceauşescu. Pe de altă parte, sunt fotografiile unor *performance*-uri care se petrec în acelaşi loc, (aproape) douăzeci de ani mai târziu. În 2007, prin Monument: Istorie/Isterie Dan Perjovschi a pus faţă în faţă două „statui" vivante care îi reprezentau pe un miner şi pe un protestatar. „Peisaj cu habitus naţional – intervenţie pe fundal gri" (2008), şochează prin imaginea „corpurilor lungite pe asfaltul acelei zone atât de încărcate de amintiri recente", aşa cum scrie autorul performance-ului, coregraful Mihai Mihalcea. Privirea „adormită" a trecătorilor să fie „scurcircuitată" fără discurs, doar prin brutalitatea – şi candoarea – imaginii corpului întins pe jos, făcut una cu pământul. Cât despre reproducerea grupului statuar

Pagina alăturată, jos:
Vedere din expoziţie. Lucrări:
- studioBASAR: „Kilometrul Zero. Machetă de lucruri şi întâmplări”, 2012;
- Laurenţiu Gâlmeanu: „21 decembrie 1989”, fotografii, 1989;
- Studenţi ai Universităţii de Arte Bucureşti: afişe, serigrafie, 2012. Lucrări realizate în cadrul „Atelierului popular. Noile imagini ale politicii” la tranzit.ro/ Bucureşti, împreună cu Bogdan Ghiu şi Octav Avramescu.

Dreapta:
Vedere din expoziţie:
- vitrină cu materiale documentare despre Piaţa Universităţii;
- documentaţii foto ale unor performance-uri din Piaţa Universităţii: Dan Perjovschi (2007), Mihai Mihalcea (2008), Alexandra Pirici (2011), Vlad Basalici (2012);
- Emanuel Vasiliu: „CNDB Ocupat”, film documentar, 40'23” 2012;
- Alexandra Pirici: „Nimic nu durează, dar nici nu trece”, instalaţie, documentaţie a unui performance, 2012.

„Caragialiana” cu ajutorul unui grup de artişti-statui vivante, propusă de coregrafa Alexandra Pirici, în cadrul acţiunii de protest din primăvara lui 2011 (ocuparea CNDB odată cu anunţul demolării, fără găsirea unei soluţii concrete de mutare a lui), aceasta e critica mută, cu buget zero, adusă artei monumentale bucureştene.
La intrarea/ieşirea din spaţiul expoziţional, megafonul Larisei Crunţeanu elimină corpul şi lasă doar vocea, anima; artista a înregistrat protestele din 2012, mesajele oamenilor din Piaţă. Semnalele sonore recreează proximitatea, dau posibilitatea unei imaginaţii politice, în contrast cu imaginea vizuală care oferă reprezentări *ready-made*, neatacabile. Lucrarea Larisei Crunţeanu chestionează, indirect, tocmai rolul televiziunii astăzi, manipulatoare prin excelenţă, aşa cum a fost şi în cazul protestelor din piaţă, care au devenit în ianuarie 2012 terenul de luptă al televiziunilor.
La vernisaj, Alexandra Pirici a propus un *performance* interactiv, „o dezvrăjire, o expunere a mecanismelor, un enactment, o deconspirare brută a spectacolului din Piaţa Universităţii”. Ca un joc video, lucrarea a constat în posibilitatea de a comanda, live, din spaţiul expoziţional, unor oameni aflaţi în piaţă, printre care şi ea: să facă ceea ce vrei tu, un protest home-made, din nou ironic la adresa televiziunilor şi discursului media controlat. Protestatarii sunt actori involuntari ai televiziunilor, un big brother, care nu doar te supraveghează, ci şi controlează mişcările tale.

Pe 1 iunie 2013, în Pavilionul României din Giardini, la Bienala de artă de la Veneţia, vom vedea din nou corpul în acţiune, cu buget minim. O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneţia este proiectul câştigător, al coregrafilor Alexandra Pirici şi Manuel Pelmuş, curatoriat de Raluca Voinea, în parteneriat cu tranzit. Nu este întâmplătoare această reprezentare a României la Veneţia. Proiectul pare de fapt să fie o reflecţie în tăcere asupra statutului artei contemporane actuale româneşti şi a ultimilor săi 23 de ani. E mai evident ca oricând că scena artei contemporane româneşti nu se poate plasa în afara scenei critice. Iar tranzit.ro, deschizând la Bucureşti cu o expoziţie despre, în şi a Pieţei Universităţii s-a poziţionat în mijlocul kilometrului 0, făcând un du-te-vino între „scenă”, mecanismele din spatele ei şi public.

"See you in the University Square!"

text by **DARIA GHIU**

The year 2012 was marked by the intense protests in the University Square in Bucharest, which had brought together different remonstrators: from retired people to artists, activists and members of the civil society. By its TV broadcasting, the public space became a place of a global encounter. At the end of 2012, the inauguration of the new tranzit.ro space in Bucharest was doubled by the opening of an exhibition curated by Raluca Voinea, which had questioned the history of the University Square, from 1989 till today.
tranzit is a network of autonomous local units, working independently in Austria, the Czech Republic, Hungary and Slovakia starting with 2002 and having ERSTE Foundation as a main partner. Founded in 2012, tranzit.ro activates in three Romanian cities: Iasi, Cluj and Bucharest. Its activities are coordinated by a group of curators and artists, such as Matei Bejenaru, Livia Pancu, Lia Perjovschi, Attila Tordai-S and Raluca Voinea.
The exhibition overflies "the kilometer 0 of democracy". It uses a diachronic procedure, going back to December 1989, and then coming back to the present of the opening of the show: November, 30th 2012. The artwork placed in the center of the exhibition space, Kilometer 0. Scale model of things and events, created by the architects group studioBASAR, compresses time and reveals, synchronically, the University Square that belongs to the protesters from 2012, mineworkers from 1990 and revolutioners from 1989. The other works in the exhibition distend time and focus on certain moments of the history of the Piata Universitatii.
A part of the exhibition consists of documents related to the history of the University Square: books, articles, testimonies, a video documentary by Emilian Vasiliu, refering to the situation of the National Center for Dance (CNDB, which lost its space inside the National Theater, due to the reconstruction of the space started in 2011), the trailer of a film about the 2012 protests, realized by Vlad Petri, and a series of interviews made by David Schwartz and Mihaela Michailov about the mineworkers' events of June 1990.
Besides that, the exhibition contains new and old works. There is a series of photographies which document the Piata, the images of a mute choreography, where the body is the ultimate message. On the one hand, we are seeing the pure document: the photos of Laurentiu Galmeanu, which intercept the atmosphere of the place only a few minutes after the final speech of Ceausescu in the Piata Palatului. On the other hand, there is the set of photos documenting performances that took place in the same place, almost 20 years later. In 2007, Dan

Perjovschi made Monument: History/Hysteria – two human statues which have to face each other, representing a mineworker and a remonstrator. Also, there are the images of the human reproduction (made again of living statues) of the monument "Caragialiana" from the Piata, a mute critique, with zero budget, against the actual state of monumental art in the public space of Bucharest.
At the entrance in the exhibition hall of tranzit, the audio installation of Larisa Crunteanu eludes the presence of the body and leaves only the voice, the anima. The artist recorded the protest in 2012, the messages shouted by people in the University Square. The sound signals are indices that keep and recreate proximity; they give the possibility of a political imagination, compared to the visual images, which offer ready-made representations, apparently unquestionable. Crunteanu's piece indirectly reflects upon the role of the television today, which manipulates par excellence.
A reflection upon the media's function is made through the performance of Alexandra Pirici as well. At the opening, she made an interactive performance, conceived as a live video game with human beings. The visitors could see and give orders to a series of performers which were positioned in the University Square: the performers would respect your own desires, making a sort of home-made protest. This is again, an irony towards mass-media. The remonstrators are the unintentional actors at the television, which becomes a Big Brother that not only observes all our steps, but controls them and orders them.
An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale is the winning project in the Romanian Pavilion at the 55th Biennale d'arte di Venezia, by the two choreographers, Alexandra Pirici and Manuel Pelmus. A choreography with living sculptures, and therefore low budget. The curator is Raluca Voinea and the partner is tranzit.ro. The project at the Biennale will actually question the status of Romanian art today, silently reflecting upon its past 23 years of history. It is obvious that today, more than ever, the Romanian art scene cannot place itself outside the critical scene. By opening in Bucharest with an exhibition about, in and belonging to the University Square, tranzit.ro positioned itself at the kilometer 0, operating a backward-and-forward motion between the "scene", the mechanisms behind the scene, and the public.

Lettrism în România

Lettrists, Isou & Co
MNAC, București
15 martie – 3 iunie 2013
Curator: Francois Letailleur
Coordonator general: Ruxandra Balaci

text și foto de **MAGDA CÂRNECI**

De mai multă vreme se cerea deschisă o expoziţie despre lettrism în România[1], dacă ne gândim că iniţiatorul lui, Isidore Isou, alias Jean Isidore Goldstein (1925-2007) a a fost un evreu de origine română, din linia acelor conaţionali francofoni care au înnoit cultura modernă. Ajuns în 1945 la Paris, Isou declanşează, cu zgomot şi provocator, o nouă mişcare literaro-plastică de ruptură, ultima din linia avangardelor interbelice de pe scena franceză, care mai are membri activi şi în prezent.

Lettrismul nu e uşor de definit şi poate asta explică de ce exegeza lui se află încă la început, iar recuperarea lui în istoria culturală recentă urmează meandre indecise şi surprinzătoare. Abia din anii 1995-2000, şi mai ales după moartea lui Isou în 2007, o serie de expoziţii de grup sau tematice, proiecţii filmice sau evenimente audio au început să contureze – în diverse locaţii din Europa, nu întotdeauna centrale – o imagine flu, punctuală, a acestui curent cu repercusiuni numeroase, dar încă puţin recunoscute, în creativitatea artistică occidentală.
Punându-se deliberat în continuitatea dadaismului şi suprarealismului, lettrismul îşi ia ca unitate de bază litera – de unde şi numele său în franceză – eliberată de ultimele constrângeri ale cuvântului şi ale sensului, şi propune o poezie fonetică, prelungindu-se ulterior, din ce în ce mai radical, prin poezia „afonistă", în poezia mentală, mută, apoi poezia infinitezimală, imaginară, chiar inimaginabilă, spre a viza în cele din urmă, în viitor, o poezie „supratemporală", scrisă de toţi, reînnoită de toţi.
Litera va fi folosită – ca unitate minimală de ruptură şi de contrast – şi pentru transgresarea limitelor altor genuri artistice precum romanul, pictura, fotografia, dansul sau filmul, în ideea declanşării unei noi creativităţi în fiinţa umană. Căci, aşa cum spunea chiar Isou, „cel care va revela metoda prin care fiecare om va putea crea Noul va dărui geniu la toţi".
Promotorul lettrismului va lansa şi alte concepte enorme şi provocatoare, precum romanul hypergrafic, pictura metagrafică, filmul discrepant, estetica infinitezimală etc., fecunde pentru o înţelegere lărgită a inovativităţii. Lettrismul devine ulterior o mişcare culturală „totală", care va ataca cele mai diverse domenii (estetică, economie, ştiinţă, religie, psihiatrie, tineret, educaţie, erotologie), mai ales prin scrierile abundente, în toate genurile, ale genialoidului Isidore Isou, sintetizate finalmente într-o monumentală lucrare, *La creatique ou la Novatique*, elaborată de-a lungul deceniilor şi publicată în 2003.
Din anii 1960, lettrismul se va diviza în grupuri şi subgrupuri concurente şi contestatare şi aceasta explică poate dificultatea de a fi recuperat şi înţeles chiar şi azi. Dar, în urma interesului crescut din

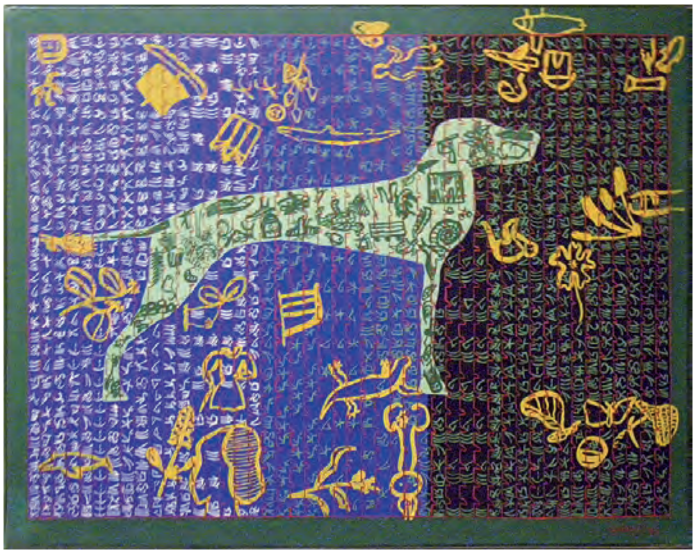
ultimii ani pentru mişcările neo-avangardiste postbelice – unele dintre ele influenţate direct sau indirect de lettrism, precum fluxus, happening, performance, poezia sonoră, arta conceptuală sau situaţionismul lui Guy Debord, iniţial un membru al grupului lui Isou –, se pare că a venit momentul unei revizitări detaşate şi empatice a exploziei de creativitate non-conformistă din multe domenii care a fost şi rămâne lettrismul.

Ceea ce ne propune expoziţia de la MNAC este o selecţie, mai degrabă modestă, din colecţia unui lettrist întârziat, François Letailleur, făcută după gustul şi după posibilităţile financiare ale acestuia. Cum aflăm din foaia A4 care însoţeşte expoziţia cu un mic text frugal, ar fi vorba de o „panoramă istorică şi tematică cu peste o sută de lucrări, documente şi filme", ale mişcării. Ce vedem în expoziţie este o răspîndire de lucrări în general de mici dimensiuni şi de vitrine cu cărţi în întregul etaj I al muzeului, care le diminuează din impact vizual şi din coerenţa expunerii. Deşi abil panotate, lucrările ar fi încăput într-o singură sală centrală.

Tot din foaia A4 aflăm că expoziţia include opere cunoscute şi inedite ale artiştilor lettrişti Roberto Altman, Jean-Louis Brau, Françoise Canal, Jean Paul Curtay, Guy Debord, Alain De Latour, François Dufrêne, Antoine Grimaud, Isidore Isou, Aude Jessemin, Maurice Lemaître, François Letaillieur, Marc'O, Gabriel Pomerand, Poucette, François Poyet, Roberdhay, Ralph Rumney, Roland Sabatier, Alain Satié, Jacques Spacagna, Florence Villers, Rosie Vronski, Gil Wolman. Dar din înşiruirea de nume importante şi mai puţin importante, ca şi din panotarea propriu-zisă, rolul capital al lui Isou nu reiese cu claritate – ceea ce corespunde de altfel cu vederile curatorului, François Letailleur, care în schimb se promovează pe sine cu o mare lucrare-rezumat al altor lettrişti, devenită şi afiş al expoziţiei.

Unele lucrări ar fi fost prezentate anterior la Centrul Pompidou din Paris şi la Reina Sofia din Madrid. Dar în actuala mişcare de recunoaştere a nebuloasei lettriste, trebuie spus că s-au deschis expoziţii mai consistente în diverse centre din Franţa, Italia, Spania, curatoriate de lettrişti cunoscuţi precum Broutin, Robert Sabatier, François Poyet sau Anne-Marie Caron. Iar în legătură cu spaţiul cultural românesc, amintesc aici expoziţia „Isidore Isou – pour en finir avec la conspiration du silence", organizată de François Poyet împreună cu mine la ICR Paris în 2007; şi expoziţia „Isidore Isou – Hypergraphic Novels 1950-1984", organizată de Frédéric Acquaviva (exeget cunoscut al lettrismului) cu sprijinul lui Dan Shafran la ICR Stockholm în 2011. Ambele expoziţii au fost însoţite de cataloage serioase în franceză şi în engleză, care ar fi putut constitui un punct de comparaţie fertil şi complementar.

Actuala expoziţie de la MNAC ratează deocamdată, prin anvergura modestă, recuperarea lui Isou şi a lettrismului în mediul cultural românesc. O însumare de eforturi şi energii, cu participarea mai multor muzee şi colecţii private şi cu colaborarea unor curatori recunoscuţi, va fi necesară în viitor în vederea unei mari retrospective lettriste, care să dea măsura acestui fenomen cultural special.



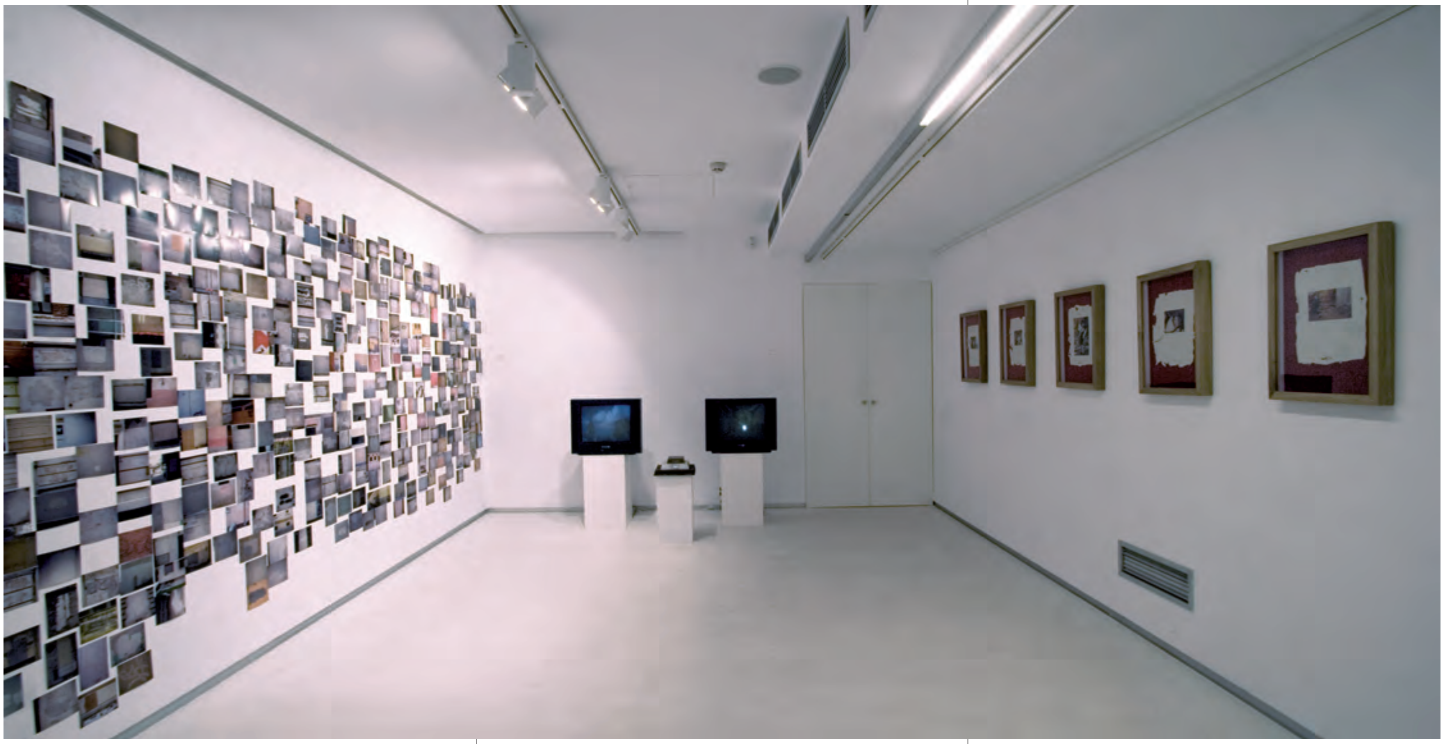
[1] *Articol apărut iniţial în Revista 22, nr. 20, 21.05-27.05.2013.*

Oraşul vă zut de generaţia '80

Victoria Art Center, București
4 aprilie – 25 mai 2013
Curator: Adrian Guță

Artiști participanți: Alexandru Antik, Olimpiu Bandalac, Rudolf Bone, Călin Dan, Mircea Florian, Teodor Graur, Radu Igazság, Iosif Király, Petru Lucaci, Valeriu Mladin, Alexandru Patatics, Dan Perjovschi, Romelo Pervolovici, Marilena Preda Sânc, Gheorghe Rasovszky, Mircea Stănescu, Roxana Trestioreanu, Ütö Gusztáv, Sorin Vreme

text de **ADRIAN GUŢĂ**



Momentul vernisajului a fost marcat printr-un performance al artistului Ütö Gusztáv, intitulat Global-local 2. Pe durata expoziţiei au mai fost organizate o Seară Mircea Florian, o Masă rotundă: Oraşele vizibile/ Oraşele invizibile şi o Seară de poezie optzecistă pe tema condiţiei citadine. Condiţia citadină se constituie într-un esenţial reper tematic pentru artiştii şi scriitorii generaţiei '80, de la începuturi şi până în prezent.

Dimensiunea existenţială, cea social-politică, explorările identitare din perspectivă individuală sau ţintind categorii umane diverse, sunt constante în opera optzeciştilor care s-au lansat în contextul Atelierului 35.Contrastele şi dinamica lumii post-totalitare, ofensiva agresivă a consumerismului, integrarea în sistemele ce ţin de fenomenul globalizării, avantajele şi primejdiile acestuia, inclusiv o nouă „vârstă" a alienării, se regăsesc în arta din ultimele două decenii a exponenţilor generaţiei '80. Nu lipsesc nici semnele unei sinteze definibile prin conceptul de „glocalism". Unele demersuri ţin seama de faptul că oraşul contemporan este un *meeting point* între *high* şi *media (consumer) culture*. Tipologia structurală a fragmentului trimite, ca şi trăsătura anterior menţionată, la universul postmodernităţii. Artiştii cu care se „clădeşte" expoziţia de la Victoria Art Center dezvăluie cu luciditate nemiloasă realităţi urbane şi social-politice incomode, dar sunt sensibili şi la misterele, poezia şi chiar pitorescul oraşului.

Prezentul „desant" al optzeciştilor operează cu limbaje artistice subliniat consonante cu axul tematic al condiţiei citadine şi care au contribuit din plin la dinamica generaţiei respective la începuturile sale, dar şi pe parcurs: fotografie, video, *computer based art*, instalaţie, obiect, performance. Artiştii pentru care am optat acum (variantele de selecţie fiind mai multe) au fost invitaţi să participe cu lucrări mai recente, iar unele sunt realizate pentru această expoziţie. Oraşul văzut de generaţia '80 este cea mai amplă expoziţie din ultimii douăzeci de ani alcătuită numai cu exponenţi ai acesteia, după ce şi-au încheiat evoluţia în Atelier 35. Protagoniştii expoziţiei trăiesc şi lucrează în Bucureşti, Oradea, Cluj, Timişoara, Sibiu, Sfântu Gheorghe, centre majore pe harta artei tinere de acum trei decenii, unii (şi) peste hotare, la Amsterdam sau Düsseldorf. Este o expoziţie a unor individualităţi marcante, care poartă cu sine repere ale apartenenţei la aceeaşi generaţie culturală.

The City Seen by the 80s Generation

Victoria Art Center gallery, Bucharest
April 4th – May 25 2013
Curator: Adrian Guţă

The opening featured the Global-local 2 performance by the artist Ütö Gusztáv.
During the period of the exhibition there were also be a Mircea Florian Night, the discussion panel Visible Cities/ Invisible Cities and an Eighties Poetry Night focusing on the theme of the urban condition.

Participating artists: Alexandru Antik, Olimpiu Bandalac, Rudolf Bone, Călin Dan, Mircea Florian, Teodor Graur, Radu Igazság, Iosif Király, Petru Lucaci, Valeriu Mladin, Alexandru Patatics, Dan Perjovschi, Romelo Pervolovici, Marilena Preda Sânc, Gheorghe Rasovszky, Mircea Stănescu, Roxana Trestioreanu, Ütö Gusztáv, Sorin Vreme

Text by **ADRIAN GUŢĂ**

The urban condition is an essential and recurrent theme for the writers and artists of the 80s, from start to finish. The existential dimension, the social-political one, the search for one's identity from an individual perspective or the exploration of the various human categories, are a constant feature in the work of the artists from the 80s generation that had made their debut in the context of Atelier 35.
The contrasts and the dynamics of the post-totalitarian world, the aggressive offensive of consumer culture, the integration within the systems of the globalization phenomenon, the advantages and dangers of this situation, including a new "age" of alienation, are to be found in the art of this generation of artists during the last two decades. Concepts such as "glocalism", that synthesizes these various conflicting issues, are ever present in the art of the '80s generation. Some artistic projects focus on the fact that the contemporary metropolis is a meeting point of high and media (consumer) culture. The structural typology of the fragment leads us, as well as the features that were mentioned above, to the postmodern world view.
The artists that "make up" the exhibition at Victoria Art Center reveal the uneasy urban and social-political realities with a poignant lucidity, but at the same time remain sensible to the mysteries, the poetry and the picturesque of the city.
The current take from the artists of the 80s generation makes use of artistic practices that are in perfect lineage with the thematic axis of the urban condition, and the artists have fully contributed to the dynamics of this generation from its beginnings, but also in its latter stages: photography, video art, computer based art, installation, object, performance. The artists included in this exhibition were invited to present more recent works, some of them being designed especially for the occasion.
The City Seen by the 80s Generation is the largest exhibition of its kind in the last twenty years, compiled entirely by artists that were active in the respective time frame, after they have ended their activity within Atelier 35. The artists present in the exhibition live and work in Bucharest, Oradea, Timişoara, Sibiu, Sfântu Gheorghe, all active cultural centers on the map of a generation of artists that developed their practices three decades ago, while others live and work beyond the Romanian borders, in Amsterdam or Düsseldorf. The exhibition puts together strong individuals that bear within themselves the landmarks of the same cultural generation.

Pagina alăturată, sus:
Gheorghe Rasovszky

Pagina alăturată, jos:
Dan Perjovschi, Rudolf Bone, Stefan Bandalac

Stânga-sus:
Marilena Preda Sânc, Alexandru Antik

Jos:
1. Iosif Király,Teodor Graur
2. Alexandru Patatics, Radu Igazság
3. Sorin Vreme, Iosif Király, Petru Lucaci, Roxana Trestioreanu

Arca lui Noe

Arca lui Noe
Spaţiul Intact, Fabrica de pensule, Cluj
24 ianuarie – 27 februarie 2013

Artişti: Douglas Gordon, Peter Kogler, Allora & Calzadilla, Adel Abdessemed, Nira Pereg, Anna Jermolaewa, Ciprian Mureşan, Michel Blazy, William Wegman şi Guy Ben-Ner.
Curator: Ami Barak Producători: Florin Ştefan şi Horea Avram

text de **DIANA MARINCU**
foto: **ELIZA JURCA**

Expoziţia* Arca lui Noe *mizează în primul rând pe impactul şi valoarea unor nume importante ale artei contemporane internaţionale, şi mai puţin pe un discurs curatorial care să impună cheia de citire a lucrărilor. Tema enunţată de curatorul Ami Barak atinge numeroase probleme ale societăţii contemporane: convieţuirea într-un spaţiu normativ, anxietatea ca boală socială, structura poziţiilor de putere în societatea de azi, ipocrizia sistemului politic, mecanismele manipulării şi ameninţarea terorismului.

„Firul roşu" al expoziţiei îl constituie relaţia dintre om şi animal ca o permanentă negociere de poziţii prin care fiinţa umană îşi dezvăluie năzuinţa, constant reactivată, spre supremaţie. „Expoziţia îşi propune să inverseze termenii ecuaţiei, perspectiva interpretării relaţiei revenind animalului. Pornind de la moştenirea naturală comună putem înţelege în ce măsură «fiarele noastre» contribuie la structurarea noastră psihică" (Ami Barak). Diferenţele şi asemănările dintre noi şi ei, oameni şi animale, stăpâni şi sclavi, interpretate din diferite perspective în această expoziţie, sunt un prilej de reflecţie asupra modelului social şi politic spre care tind oamenii pentru a-şi satisface fanteziile puterii absolute. Reziduuri ale colonialismului şi imperialismului se văd şi astăzi. Transgresarea dualităţii termenilor „subaltern" şi „colonizator" este parte din substanţa acestei expoziţii prin chestionarea ierarhiilor sociale şi culturale.
Video-ul lui Douglas Gordon, *One Night With an Old Soul* (2008) forţează limitele dintre viaţă şi moarte prin inversarea raportului de forţe: scorpionii ucigaşi sunt controlaţi de om, şi nu invers. Puterea psihologică umană este pe moment dominantă, şi nu instinctul animalului de a ucide. Controversatul video *Usine* (2008) a artistului Adel Abdessemed, la momentul expunerii pentru prima oară, urma unor puternice reacţii ale asociaţiilor care apără drepturile animalelor, stârnite de expoziţia *Don't Trust Me* de la San Franciso Art Institute. Agresivitatea imaginilor înfăţişând animale ucise a atins atunci limita toleranţei publicului, expoziţia fiind închisă din cauza ameninţărilor la adresa instituţiei. Usine produce acelaşi efect brutal prin realismul imaginii. Şerpi, păianjeni, broaşte, cocoşi de lupte şi câini Pitbull sunt aşezaţi laolaltă într-un ţarc şi lăsaţi să „interacţioneze", adică să se sfâşie unii pe alţii. Lucrarea *Raptor's Rapture* (2012) a duo-ului artistic Allora & Calzadilla propune o interpretare simbolică a unor asocieri vizuale şi istorice. Un vultur grifon este aşezat în prezenţa unei specialiste în instrumente muzicale vechi care îi cântă acestuia la un flaut la fel de vechi ca specia lui, astăzi pe cale de dispariţie. Flautul e sculptat din os de grifon şi datează de acum 35.000 de ani. Cu ajutorul sunetelor se testează o posibilă conexiune între animalul viu şi obiectul la realizarea căruia a contribuit propria specie. Anna Jermolaewa prezintă în *Motherhood* (1999) structura ierarhică dintre om, câine şi puii acestuia, forţând relaţiile de interdependenţă dintre ei. Ciprian Mureşan apelează în *Dog Luv* (2009) la păpuşi marionete cu înfăţişare de câini pentru a reda o situaţie tipic umană: cunoaşterea, suspiciunea şi discordia sunt ingredientele a căror combinaţie poate duce la răsturnarea liderilor prin violenţă. Michel Blazy filmează în *Still Alive* (2012) o colonie de furnici din propria sufragerie, care se dovedeşte un microunivers similar celui uman. William Wegman prezintă în video-ul *Two Dogs and Ball* (1972) doi câini care urmăresc cu atenţie mişcarea unei mingi invizibile în cadru. Mişcându-se în acelaşi ritm, câinii par hipnotizaţi de obiectul invizibil pentru privitor. Guy Ben-Ner reconstituie în *Second Nature* (2008) fabula „Vulpea şi corbul" prin folosirea animalelor reale, ale căror roluri sunt preluate de dresorii care inserează replici din Samuel Beckett. *Second Nature* este un comentariu ironic despre inversarea rolurilor: cine dresează pe cine aici? Lucrarea cu cea mai puternică încărcătură politică, *67 Bows*, aparţine artistei Nira Pereg din Israel. Păsări flamingo de la o grădină zoologică sunt filmate reacţionând la împuşcăturile care se aud la intervale neregulate. Manifestarea lor este de retragere promptă a capului spre pământ sincronizată cu zgomotul. Spaima păsărilor se transformă prin repetiţie într-un comportament colectiv standard de obedienţă în faţa unei forţe mai puternice. Foarte impresionant vizual, acest video se bazează pe empatia privitorului cu cel oprimat, indiferent dacă acesta este un om sau un animal. Funcţionând ca o metaforă a lumii contemporane, filmul ne face să înţelegem care sunt victimele cele mai vulnerabile, dar nu aflăm cine reprezintă pericolul. Ameninţarea e doar un zgomot, fără o sursă vizuală clară.
Toate lucrările din expoziţie sunt proiectate pe un ecran şi rulează una după alta, cu excepţia instalaţiei video *Untitled* a lui Peter Kogler, aşezată pe podeaua galeriei. Imaginea unui labirint în care şoareci albi caută cu disperare ieşirea devine o prezenţă fizică în spaţiu, problematizând atât normele construcţiilor în care trăim, cât şi materialitatea mediumului. Cred că există în această expoziţie cel puţin două viziuni distincte asupra relaţiei om-animal: una metaforică, prin care animalului îi revine rolul de mediere (el e o verigă care leagă sisteme de gândire foarte diferite) şi o alta, critică, în care antropocentrismul e invocat şi problematizat pentru sublinierea diferenţelor aparent imposibil de reconciliat între om şi alte fiinţe.

Noah's Ark

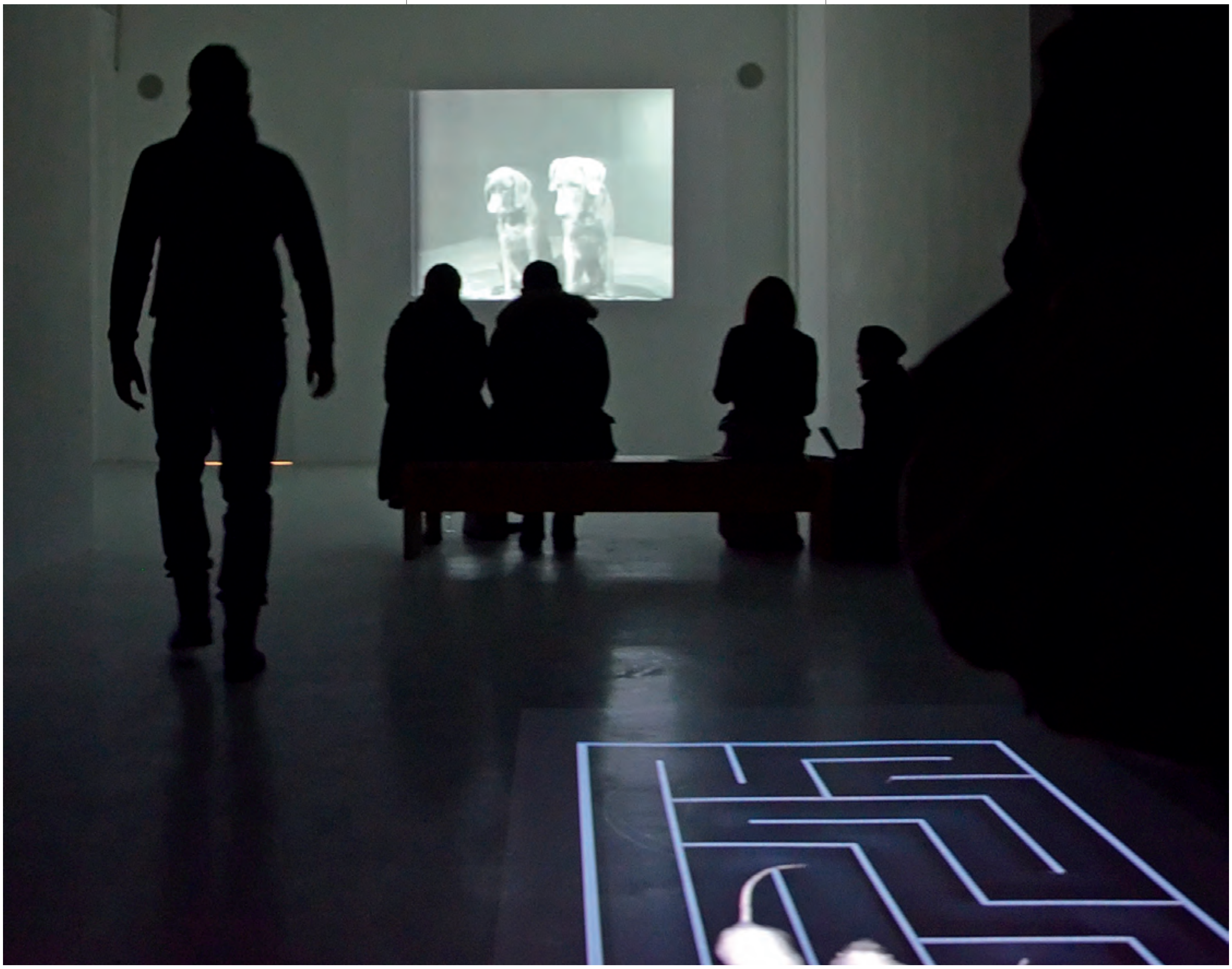
text by **DIANA MARINCU**

Noah's Ark exhibition relies formost on the impact and value of important names in international contemporary art and less on a curatorial discourse that requires a reading key of the art works. The theme stated by curator Ami Barak reaches multiple issues of contemporary society: cohabitation in a normative space, anxiety as a social disorder, the structure of power positions in today society, the hypocrisy of the political system, the mechanisms of manipulation and the threat of terrorism.
"Red thread" of the exhibition is the relationship between man and animal as a permanent negotiation of positions whereby the human being reveals his constantly reactivated aspiration for supremacy. „The exhibition aims to reverse the terms of the equation, the perspective of interpreting this relationship comes to the animal. Starting from the common natural heritage we can understand what extent <our beasts> contributes to our mental structure" (Ami Barlak). The differences and similarities between them and us, human beings and animals, masters and slaves, interpreted from different perspectives in this exhibition, are an opportunity for reflection on the social and political model to which people tend in order to satisfy their fantasies of absolute power. We can still see residues of colonialism and imperialism today. Transgression of the duality of "subaltern" and "colonizer" terms is part of the substance of this exhibition by questioning social and cultural hierarchies.
Douglas Gordon's video, One Night With An Old Soul (2008) pushes the boundaries between life and death by reversing the relation of forces: scorpions killers are controlled by humans, and not vice versa. The power of human psychology is dominant on the instant against the animal instinct to kill. The controversial video Usine (2008) by Adel Abdessemed at the time of its first display, was following some strong reactions of the organizations which are defending animal rights, arisen by the Don't Trust Me exhibition at San Francisco Art Institute. The aggressiveness of images showing killed animals have

reached then the limit of bearing, exhibition being closed due to threats to the institution. Usine produces the same brutal effect by the realistic image. Snakes, spiders, frogs, fighting roosters and Pitbull dogs are put together in a pen and let "interact", namely let to rip and tear each other. Raptor's Rapture (2012) art work made by the artistic duo Allora & Calzadilla proposes a symbolic interpretation of visual and historical associations.
A griffon vulture is sitting in the presence of a specialist in ancient musical instruments that plays to a flute as old as its species, endangered today. The flute is carved from a griffon bone and dates 35,000 years ago. With the help of sounds, the artists are testing a possible connection between the live animal and the object made from fragments of its own species. In Motherhood (1999), Anna Jermolaewa presents hierarchical structure between human, dog and its puppies, forcing the relations of interdependence between them. In Dog Luv (2009), Ciprian Mure_an resorts to dogs look alike puppets in order to represent a typical human situation: knowledge, suspicion and discord are the ingredients of a combination which can lead to violent overthrow of the leaders. Michel Blazy shoots in Still Alive (2012) a colony of ants in his own living room, whichproves to be a micro cosmos similar to the human one. In the Two Dogs and Ball (1972) video, William Wegman presents two dogs that are closely monitoring the movement of a ball which is invisible in the frame. Moving in the same pace, dogs seem hypnotized by this object, invisible to the viewer. Guy Ben-Ner re-enacts in Second Nature (2008) the fable "The Fox and the Raven" using real animals, whose roles are undertaken by the trainers who are inserting lines from Samuel Beckett. Second Nature is an ironic comment on the reversal of roles: who's training who here?
The work with the strongest political load, 67 Bows, belongs to the artist Nira Pereg of Israel. Flamingos at the zoo are filmed reacting to gunshots that are sounding at irregular intervals. Their manifestation is one of prompt withdrawal of the head toward the ground synchronized with the noise. The terror of birds turns by repetition into a standard collective behavior of obedience in front of some more powerful forces. Very touching visually, this video is based on the viewer's empathy with the oppressed, whether it is a human or an animal. Acting as a metaphor for the contemporary world, the film makes us realize which are the most vulnerable victims, but we do not find out who or what is the danger. The threat is only a noise without a clear visual source.
All works in the exhibition are projected on a screen and runs one after another, with the exception of video installation Untitled by Peter Kogler, sitting on the floor of the gallery. The image of a labyrinth in which white mice are desperately seeking out a gateway, becomes a physical presence in space, puzzling both the rules of construction in which we live in and the materiality of the medium.
I believe that in this exhibition we have at least two distinct visions on human-animal relationship: a metaphoric one, where animal has the role of mediation (animal is a link binding very different systems of thought) and another, critical, where anthropocentrism is invoked and called into question in order to highlight the seemingly impossible to reconcile differences between humans and other creatures.

Translated by Elena Alexi

Sus, Jos:
Nira Pereg, 67 Bows, 2006, video, 5'50''
Arca lui Noe, vedere din expoziție, Spațiu Intact , 2013



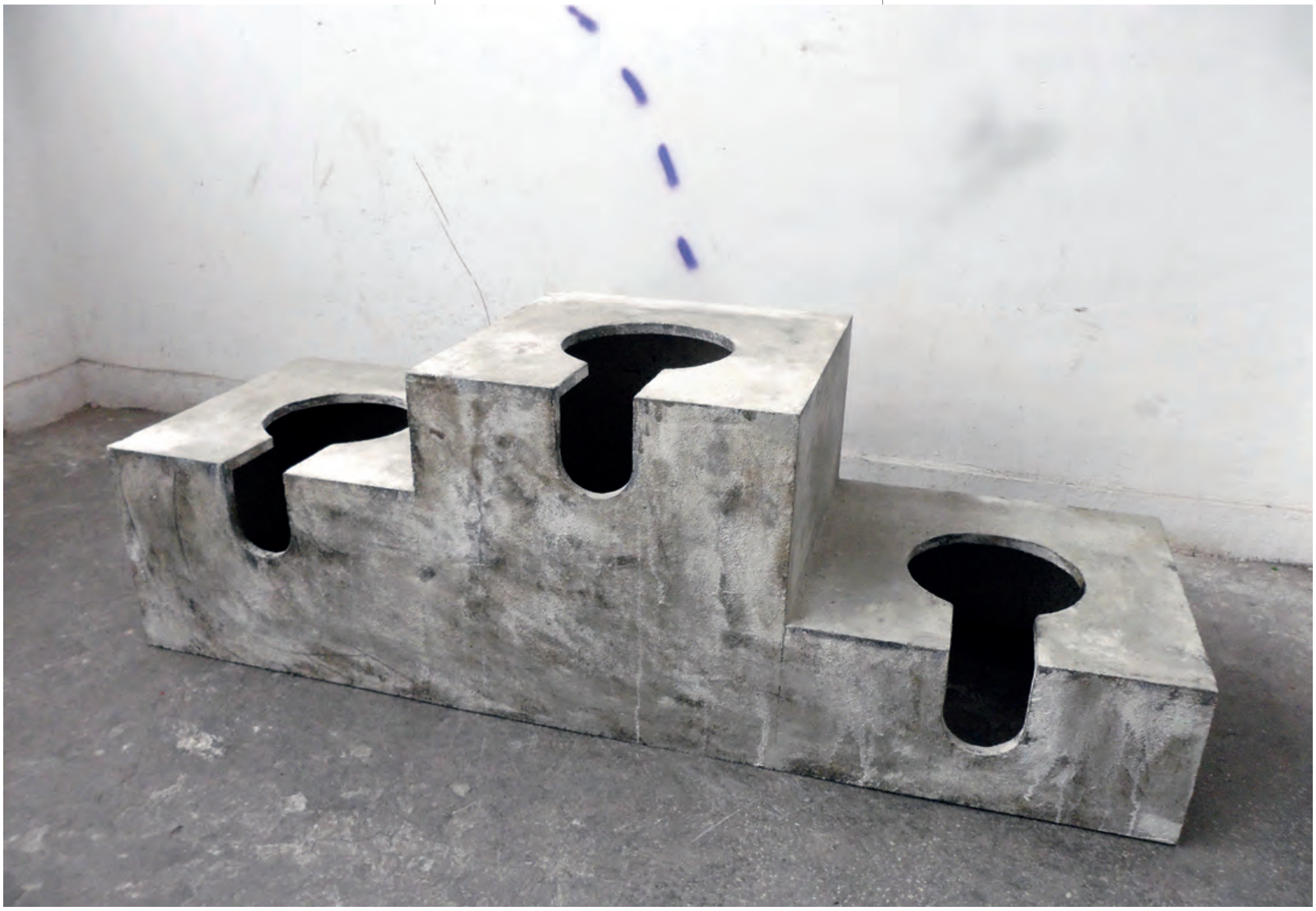
Vlad Olariu – Tom Woolner

Tom Woolner şi Vlad Olariu, „Obiectul încăpăţânat şi nepotul parazit"
Galeria Jecza, Timişoara
30 aprilie – 15 iunie 2013

text de **JANE NEAL**
foto: courtesy Galeria Jecza

Expoziţia „Obiectul încăpăţânat şi nepotul parazit" reuneşte doi tineri sculptori din Anglia şi România: Tom Woolner şi Vlad Olariu. Ambii artişti au în comun două preocupări: problema inerentă sculpturii, de a însufleţi un obiect neînsufleţit, şi încercarea de a impune voinţa artistului asupra unui lucru care se încăpăţânează să fie tridimensional şi, prin urmare, este deja „gata făcut", fie el piatră, lemn sau material produs de om. Oricare ar fi natura sa, artistul „descoperă" în esenţă obiectul impregnat deja cu propriul său caracter, de unde şi denumirea de obiect „încăpăţânat". „Nepotul parazit" este o referire jucăuşă la umorul prezent atât în stilul de lucru al lui Woolner, cât şi în cel al lui Olariu, ceea ce influenţează specificul creaţiei lor în moduri cu totul diferite.

Creaţia de dată recentă a lui Woolner include sculptura, teatrul şi arta grafică. *O seară cu Archimboldo* este un spectacol de anvergură, prezentat la Site Gallery, în Sheffield, Marea Britanie (în 2011). Piesa în trei acte a inclus mai mulţi colaboratori şi o coloană sonoră atât cu înregistrări, cât şi live. Woolner a elaborat un scenariu sub forma unei naraţiuni ficţionale despre viaţa unui pictor italian din secolul al XVI-lea, Giuseppe Archimboldo. Structurată ca un spectacol de mistere, piesa a fost presărată cu scene sculpturale şi burleşti, ce utilizau trivialul, comicul şi grotescul. Woolner a narat *live* (cu vocea distorsionată) şi a fost acompaniat de un cor care vorbea şi cânta, susţinut de proiecţii succesive de imagini şi grafică. Spectacolul a respectat convenţiile tragediei, evoluând inevitabil către un dans macabru al personajului principal, chinuit de pietrele la rinichi, care într-un final erup în şuvoaie de apă şi ies toate din scenă.
Anterior acestui moment, activitatea dramatică a lui Woolner a fost mai mult o preocupare izolată, aşa încât experienţa şi desfăşurarea spectacolului de mistere şi-au vădit importanţa, încurajându-l să exploreze rolul pe care îl jucau divertismentul şi umorul în stilul său de lucru. Creaţia sculpturală mai recentă a lui Woolner a fost strâns legată de grafică. Îndepărtându-se de procesul cumulativ al instalaţiilor şi *performance*-urilor sale anterioare din Sheffield, el a elaborat un mod de a face grafică, cu un adeziv industrial, pe coli de polistiren expandat. În timp, dizolvantul roade materia galbenă, comună şi inertă, formând mici imagini în relief pe care Woolner le poate decupa cu un ferăstrău mecanic, urmărind toate contururile de benzi desenate care se formează acolo.
Fiind nişte desene foarte reduse în plan grafic, ele joacă rolul unor obiecte aproximative sau al unor prototipuri, care sunt astfel lipite pur şi simplu sau fixate puternic cu silicon de podea sau de perete. La rândul lui, siliconul, ca instrument practic, devine un viitor contur grafic, fixând în mod economicos şi cumva ridicol obiectele la locul lor. Lucrările de grafică sculpturală, prinse într-o etapă de stază şi elaborate special pentru amplasamente specifice, cu care interacţionează – împrumutând motive din mediul lor ambiant –, servesc ca prototipuri sau ver-



siuni caricaturale a ceea ce era deja acolo și devin astfel „nepoţii paraziţi" ai obiectelor-gazdă, fixându-l la rândul lor pe privitor și confirmându-și statutul de recuzită creată rapid și provizoriu, spre deosebire de echivalentul lor din istoria artei.

Noua colecţie de „latrine" a lui lui Vlad Olaru se poziţionează în mod deliberat în sfera non-monumentală, subminând astfel una din funcţiile durabile ale sculpturii: cea de celebrare a permanenţei. Lucrările lui Olariu sunt diametral opuse tradiţiei artei statuare, fie ea festivă sau memorială. Decizia lui de a crea ceva asociat cu o activitate privată ori stânjenitoare, punctul focal al majorităţii sculpturilor sale, îi solicită privitorului să-și invalideze preconcepţiile despre așteptările legate de sculptura tradiţională. Olariu comentează: „Actul defecării este atât de natural, de intim și de fiziologic, încât nu are absolut nimic în comun cu gloria, eroismul, sărbătoarea, viaţa sau moartea. Nu este sublim și este comun și necesar tuturor claselor sociale și tuturor culturilor. Cu cât ne gândim mai mult la el, cu atât mai umani devenim".
Întorcându-se către perioada greco-romană, în care latrinele erau încorporate fără reţineri în viaţa urbană și socială, Olariu a convertit tăinuitul într-un punct central al socializării și într-un loc în care toţi sunt egali. De asemenea, el a convertit și a celebrat frumuseţea inerentă obiectelor proiectate doar în scopuri de pură funcţionalitate și simplitate, astfel recuperându-le și, în același timp, înnobilându-le. Aceste re-modelări ale latrinelor antice, care au fost reinventate acum ca „obiecte utilitare elegante și egalitariste", ne reamintesc că puritatea modernismului a existat nu doar ca un construct formal, ci și ca ideologie a libertăţii.
Obiectul încăpăţânat și nepotul parazit va submina și va repune în discuţie concepţiile existente despre constructele ierarhice ale obiectelor din sfera sculpturii și cea a societăţii.

Traducere din limba engleză de Alina Radu

Vlad Olariu – Tom Woolner

Text by **JANE NEAL**

The exhibition "The Obdurate Object and the Idiot Cousin" brings together two young sculptors from England and Romania: Tom Woolner and Vlad Olariu. Both artists share two concerns: the problem inherent to sculpture of animating an inanimate object, and trying to impose the artist's will on something that is stubbornly three dimensional and therefore already a 'ready made', be it stone, wood or a man made material. Whatever its nature, the object is essentially 'found' by the artist already imbued with its own character; hence the 'obdurate' object. The 'idiot cousin' is a playful reference to the humour that is present in both Woolner and Olariu's practices, infusing the character of their practices in different ways.Woolner's recent work comprises sculpture, performance and drawing. *An Evening with Archimboldo* featured a large-scale performance at Site Gallery, Sheffield, UK (2011). The three-act play involved various collaborators and both pre-recorded and live sound. Woolner developed a script that took the form of a fictional narrative of the life of 16th century Italian painter, Giuseppe Archimboldo. Structured as a pageant, the performance was punctuated by sculptural and slapstick set pieces that embraced the bawdy, comic and grotesque. Woolner narrated live (his voice distorted), accompanied by a spoken and sung chorus, which was lit by a shifting series of projected images and drawings. The performance followed the conventions of tragedy, building inevitably towards a danse-macabre as the central character, tormented by his kidney stones, eventually erupted in spews of water and all exeunt.
Previous to this, Woolner's performance work had mostly been a solitary affair; so the experience and process of pageant proved valuable in encouraging him to explore the role that entertainment and humour play within his practice. Woolner's more recent sculptural work has been closely linked to drawing. Moving away from the additive process of his previous installations and performance in Sheffield, he has developed a way of making drawings involving an industrial adhesive on sheets of extruded Styrofoam. Over time the solvent eats into the generic and inert yellow material, forming low relief images that Woolner can cut out with a jigsaw, following whatever comic-book outline is formed. As heavily reduced graphic line drawings they act as approximate or prototype objects that are then very simply or stubbornly stuck to the floor or wall with silicone. As a practical device the silicone, in turn, becomes a further line drawing, economically and somewhat ridiculously fixing the objects to the spot. Caught in a state of stasis, and developed for site specific locations with which they interact - borrowing motifs from their surroundings – the sculptural drawings serve as prototypes or cartoon versions of what was already there, thus becoming the 'idiot cousins' of the host objects, quietly staring back at the viewer, confirming their status as rapidly and provisionally made props compared to their art historical counterparts.
Vlad Olariu's recent 'latrines' series are positioned as deliberately non monumental, thus subverting one of sculpture's persistent functions: as a celebration of permanence. Olariu's works are diametrically opposed to the tradition of statuary, be it celebratory or memorial. His decision to make something that is connected with a private, or embarrassing activity the focal point of this body of sculpture, requires the viewer to upend his received notions of what to expect from traditional sculpture. Olariu comments: 'The act of defecation is so natural, so intimate and so physiological that it has absolutely nothing to do with glory, heroism, celebration, life or death. It is not sublime, and it is common and necessary to all social classes and cultures. The more we think on it the more human we become.'
By returning to the Greco-Roman period, where public latrines were openly incorporated into urban and social life, Olariu has reclaimed the hidden as a focus for socialization, and a place where everyone is equal. He has also reclaimed and celebrated the beauty inherent to objects designed solely with pure functionality and simplicity in mind, thus simultaneously redeeming and elevating them. These remodels of ancient latrines that have now been reinveted as 'elegant egalitarian objects of use' remind us that the purity of modernism existed not just as a formal construct, but also as an ideology of freedom.
The obdurate object and the idiot cousin will subvert and re-engage existing notions around sculpture and society's hierarchical constructs for objects.

Pagina alăturată:
Vlad Olariu, Olimpiada, 2012, OSB, rășină, beton

Sus:
Tom Woolner, imagine din expoziţie

Das gelobte Land

Țara promisă/Das gelobte Land
Ruxandra și Ion Grigorescu
Galeria Jecza și Fundația Triade, Timișoara
Curator: Ileana Pintilie
Decembrie 2012-ianuarie 2013

text de **ILEANA PINTILIE**
foto: courtesy Galeria Jecza și Fundația Triade

Galeria Jecza din Timişoara a adăpostit în perioada decembrie-ianuarie un interesant proiect expoziţional al Ruxandrei şi al lui Ion Grigorescu, doi artişti mai puţin întâlniţi pe simezele din oraş. Expoziţiile celor doi, în tandem, au devenit un eveniment artistic indiscutabil, atât prin raritate, cât şi prin modul de armonizare şi concepţie coerentă.
Nu este uşor să reevaluezi rolul unui artist precum Ion Grigorescu, atât de atipic pentru arta românească şi cu atât mai mult pentru scena internaţională. Un lucru este sigur: el nu a mers niciodată în aceeaşi direcţie cu grupul larg de artişti şi nu s-a lăsat amăgit de retorica propriului discurs, aşa cum s-a întâmplat cu mulţi, ci, cu simţ dialectic, a căutat contradicţiile în interiorul faptelor şi al lucrurilor, a judecat totul din altă perspectivă, uneori inversă.

Conceptul expoziției lui Ion Grigorescu, *Das gelobte Land / Țara promisă*, realizează o construcție vizuală în jurul unor teme favorite, al unei iconografii personale, la care artistul face din ce în ce mai des apel în ultima vreme, iar dezvoltarea acestor imagini iconice și simbolice ale creației lui au permis o punere în scenă cu totul neobișnuită. Unele imagini, reluate din propriul trecut, din perioada unor fotografii experimentale ale sale, din seria de fotografii corporale, au fost printate pe mari pânze, expuse libere în spațiul galeriei, alternând cu altele, anodine, reprezentând scene curente de viață cotidiană ale artistului, în contrast, la rândul lor, cu imagini ale unei „bunăstări" de tip consumerist. Amalgamul acesta de imagini de iconografie personală, alături de lucrări cu trimitere la momente istorice (*Strangularea Stolnicului Cantacuzino, Executarea familiei domnitorului Constantin Brâncoveanu* etc.) sau comentarii ironice la altfel de „istorii", strâns legate de obsesiile teoretice occidentale (*Freud și Marx în infern, Sofaua psihanalitică*), creează impresia unei polifonii, în care voci contrare se înfruntă una cu cealaltă, lăsând impresia unui amestec vizual provocator, neclar, dificil de interpretat.
Aceste lucrări, expuse liber în spaţiul galeriei, imită carpete sau covoare orientale, din care se păstrează doar chenare somptuoase, transformate pe nesimţite în „rame" ale unor „tablouri", concepute special spre a fi „contemplate". Contradicţia dintre conţinutul unor imagini, rezultat al unor experimente fotografice concentrate asupra propriului corp şi forma cvasi-orientală a altor lucrări destabilizează întrucâtva privitorul, lipsindu-l de repere stilistice precise, în care citatul ironic şi parodia conduc la o percepţie saturată, de factură post-postmodernă. În acelaşi timp aceste imagini aduc un elogiu neaşteptat unei culturi orientale, poate chiar de tradiţie post-bizantină.
În „bruiajul" generat de aceste pânze se inserează parcă unele interogaţii legate de evoluţia unei ţări – cea în care trăim, de sensul spre care ea se îndreaptă, de vechea dilemă dintre Orient şi Occident, dintre tradiţie şi modernitate… O pictură anterioară, expusă cu această ocazie şi intitulată semnificativ *Das gelobte Land*, ar putea oferi o cheie de lectură a ansamblului din perspectiva unei

Sus-Jos:
1. Ion Grigorescu, Freud și Marx în infern, 2011, print pe pânză
2. Ion Grigorescu, Das gelobte Land, 2011, pictură ulei pe pânză

Stânga sus:
Ion Grigorescu, Sofaua psihanalitică, 2011, print pe pânză

Jos:
1. Ruxandra Grigorescu, Spre somn, 2012, instalație în galerie
2. Ruxandra & Ion Grigorescu, Steag, 1993, pânză brodată

promisiuni profetice: este acesta oare pământul făgăduit? Cum răspunsul întârzie să apară, interogația și neliniștea pe care o provoacă lasă calea deschisă spre o căutare utopică.
Dacă pentru Ion Grigorescu tema propusă privitorilor oferă un mănunchi de dileme individuale și publice asupra spațiului românesc, pe durata unor perioade istorice sau a unei lungi tranziții, pentru Ruxandra Grigorescu opțiunile se consumă mai ales la nivel individual. Intitulată Spre somn, selecția lucrărilor sale traduce elocvent o alegere clară: sustragerea din realitatea imediată, cu zgomotele ei cacofonice, auto-suspendarea din câmpul pasiunilor și al acțiunilor, ca răspuns al seducției hipnotice. Somnul irepresibil, letargic îi apare ca o variantă acceptabilă, poate chiar singura, de a supraviețui prezentului. Spre somn ne conduc toate textele brodate de artistă pe diferite materiale textile, transformate într-un maldăr de perne îmbietoare sau șirul de cuvinte și de expresii selectate special pentru privitori și proiectate pe un ecran. Nonacțiunea, neimplicarea par singurele alternative de evadare dintr-o lume materialistă, crudă și meschină, în care realitatea oamenilor de rând este alta față de cea a marilor lanțuri de magazine, cu produsele lor standardizate și cu reclamele lor sufocante.
Universul intim al Ruxandrei Grigorescu este unul care gravitează în jurul casei și al familiei, în jurul pregătirii mesei, al existenței copiilor, ale căror fapte îi acaparează total interesul. Cartea de bucate devine astfel o imagine interioară a artistei, ca un fel de autoportret evocat metonimic prin rețete culinare, scrise de mână într-un caiet, alternând cu desenele propriilor copii. Contemplarea nemișcată a unei lumi cvasi-încremenite în rutina ei zgomotoasă apare, în final, într-un al doilea film, ca o soluție de distanțare față de pulsiunile vieții, în care variantele sunt fie ale unui somn profund, fie ale unui somn cu ochii larg deschiși.

Diferite tematic, cele două expoziții ale artiștilor Ruxandra și Ion Grigorescu se întâlnesc totuși mai ales în universul textil al materialului de suport. Dacă acest material ar putea fi perceput ca unul „feminin", el este însă unificator-provocator, oferind o perspectivă asupra unei percepții eliberate de prejudecata ierarhizării genurilor artistice sau a tehnicilor, socotite fie „importante", fie „secundare".

Alexandra Croitoru la Galeria Plan B

Nu uita că ești artist!
Galeria Plan B, Cluj-Napoca
5 octombrie – 10 noiembrie 2012

text de **VOICA PUŞCAŞIU**
foto: courtesy Galeria Plan B

Între 5 octombrie și 10 noiembrie 2012 s-a putut vizita la Galeria Plan B din Cluj expoziția *Nu uita că ești artist!* a Alexandrei Croitoru. Odată cu aceasta se inaugura noua locație a galeriei, la parterul Fabricii de Pensule, un spațiu care de altfel a facilitat conexiunea dintre elementele expoziției. Plasat pe frontonul Fabricii, celebrul aforism al lui Constantin Brâncuși – *Nu uita că ești artist! Nu-ți pierde curajul, nu-ți fie teamă de nimic! Vei răzbi! Să creezi ca un zeu, să poruncești ca un rege, să muncești ca un sclav!* – care dădea și titlul expoziției, a fost realizat cu ajutorul studenților de la Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca. Aceștia au scris textul ca un soi de mantră menită să le confere un sentiment de continuitate cu o tradiție și să le insufle o anumită „datorie" care vine odată cu statutul de artist. În același timp, având în vedere că în Fabrica de Pensule au ateliere numeroși artiști, textul poate fi interpretat ca un memento încurajator, dar și cu nuanțe ironice, depinzând în fond de percepția fiecăruia.

Piesa de bază a expoziției este *The Cabbage Process*, o lucrare video de aproximativ 35 de minute, semnată Alexandra Croitoru și filmată cu ajutorul unei echipe de cameramani specializați, care era proiectată, în format mare, pe întregul perete al galeriei. Realizat în stilul unui documentar, filmul prezintă povestea unui personaj real găsit în cadrul a Universității Naționale de Arte din București. Nea Aurică este un tehnician al secției de Artă Murală, care, între realizarea de mozaicuri parietale și fresce, pune la murat varză pentru diferiți profesori ai departamentului și ai Universității. Procesul se desfășoară chiar în atelierul Universității, sub ochii sfinților din icoanele canonice de tip ortodox și ai figurilor din reproducerile după cunoscuți artiști occidentali, ce îl privesc cu ochi goi pe Nea Aurică numărând verze și linguri de sare, în timp ce împărtășește înțelepciune atât despre murat cât și despre condiția meseriei de artist plasic. Conexiunea dintre pictura murală și varza murată este limpede, ambele reprezentând o tradiție ce trebuie respectată cu strictețe, lucru subliniat de Nea Aurică, care mistifică întregul proces de murare spunând că în timpul lucrului este necesar să fim „curați", întocmai ca un pictor de icoane.

Filmul nu se dorește a fi o critică directă adusă sistemului academic care, prin activități domestice, s-ar abate de la menirea sa, ci prezintă mai degrabă, cu o viziune candidă, o realitate profund românească, în care oamenii găsesc mereu variante de a-și îmbunătăți existența. Într-un mod ingenios, Nea Aurică se folosește de cunoștințele transmise din generație în generație, construind astfel o relație specială, aproape paradoxală, cu mediul academic bazată pe respect reciproc, dar imposibil de înscris în fișa postului. Cu toate acestea, datorită faptului că nu se arată rolul propriu-zis al lui Nea Aurică în cadrul departamentului, filmul poate fi interpretat ca o reprezentare peiorativă a personajului și ca o critică tocmai la adresa acestei realități atât de prezente în societatea românească.

Autoritatea lui Constantin Brâncuși pare să patroneze, din nou, încă din primele cadre ale filmului, în care marele sculptor este prezentat ca absolvent al aceleiași Universități de Artă în care se desfășoară acțiunea filmului, totodată pe bilețelul-surpriză, inserat în pliantul expoziției, găsim varianta alternativă, mult mai cinică a aforismului de pe fațadă: Sunt zeul care se sinucide, regele care se... pe coroană, sclavul care își caută stăpân!, alături de un text al lui Bogdan Ghiu, care prezintă, într-o notă optimistă, atât valoarea tradiției cât și inventivitatea oamenilor. Toate aceste alăturări fac, deci, mai dificil de identificat adevărata cheie de interpretare a expoziției.

Pagina alăturată:
Intrarea în expoziție

Stânga:
The Cabbage Process, video

Alexandra Croitoru at Gallery Plan B in Cluj

text by **VOICA PUŞCAŞIU**

Between the 5th of October and the 10th of November of 2012 Alexandra Croitoru's show *Do Not Forget You Are an Artist!* could be visited at the Plan B Gallery in Cluj-Napoca, and with it the new location of this gallery was opened as well, this time a couple of floors below the initial one, on the ground floor of the Paintbrush Factory: this location actually facilitated the connection between the different parts of the exhibition. The first noticeable element was the installation that included a text placed on the façade of the Factory that reproduced a famous quote of the sculptor Constantin Brâncuși – *Do not forget you are an artist! Do not be discouraged; do not be afraid of anything! You will make it! Create like a God, command like a king, work like a slave!*. This quotation gave the title of the show and was done with the help of the students of the University of Art and Design of Cluj-Napoca. They wrote it like some sort of mantra that supposedly gave them a sense of continuing a certain tradition, and also a certain duty that comes along with the statute of artist. Meanwhile, as the Paintbrush Factory is a place crawling with artists, the text can be interpreted both as being ironic towards them or just as a friendly reminder, depending after all on each person's own perception.

The main piece of the show is *The Cabbage Process*, a video where Alexandra Croitoru has both the role of scenarist and producer; the video, filmed with the help of a specialized filming crew, approximately 35 min in length, was projected on the entire gallery wall, opposite the entrance. Filmed in the style of a documentary, it showcases the story of a man who works in the National University of Arts in Bucharest. Uncle Aurică is a technician of the Mural Painting department of the university, who apart making mosaics and frescoes, found another means of subsistence by making pickled cabbage for different professors of the department.

The process takes place in the university's workshop, under the gaze of the canonical Orthodox icons, and reproductions after occidental masters, placed on the walls and watching with an indifferent gaze as Uncle Aurică counts heads of cabbage, and spoonfuls of salt, all the while spreading wisdom on pickling cabbage and the condition of an artist. The link between pickles and murals is clear as they both represent a well kept tradition: this fact is accentuated by Uncle Aurică's speech, who mystifies the entire pickling process by saying he needs to be "clean" during it, just like the painters of holy icons.

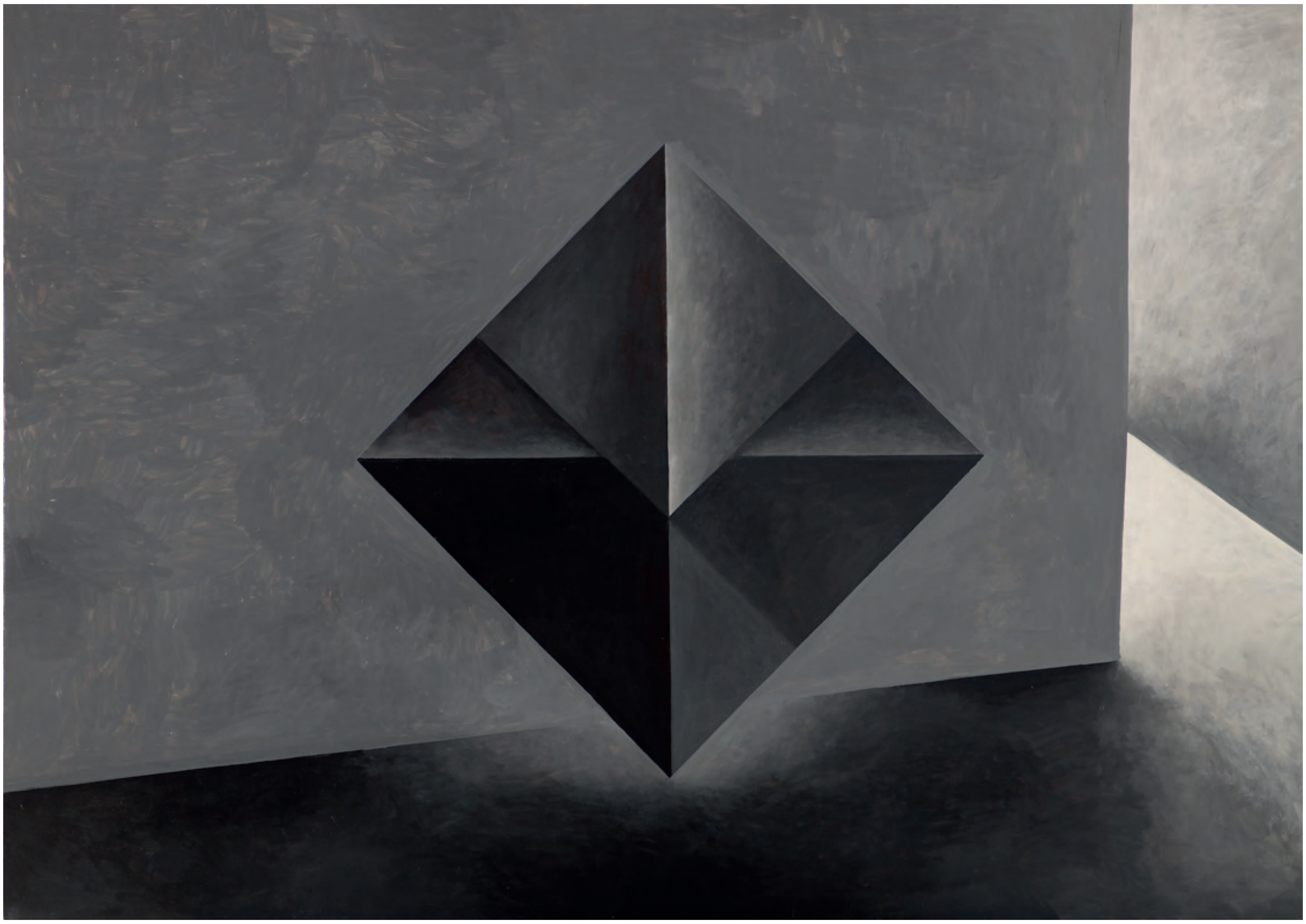
The apparent intention is not to be a direct critique of the academy that allows the presence of such persons and habits in it's midst, the short film shows in a very candid way a deeply Romanian reality, where the people always need to find such alternative options in order to create better lives for themselves. These characters use the traditional knowledge passed on through generations in an ironic manner, thus creating a paradoxal relationship with the academic world, based on mutual respect. Due to the fact that Uncle Aurică's actual job in the university is never shown, merely talked about, the film can also be interpreted as being a pejorative depiction of this character and also as a critique of this specific reality so very present in Romanian society.

Another connection to Brâncuși is made through the first frames of the film, where the great sculptor is presented as an alumnus of the same university where the action takes place, and through the note that could be found in the exhibition flyer that contained another quote of the artist's along a text by Bogdan Ghiu that presents in a very optimist manner, the value of tradition and human inventivity.

Ceci n'est pas un gris sau griul lui Gili Mocanu nu este griul patentat al artei româneşti

Gili Mocanu, Orbirea
Galeria H'art, București
26 noiembrie – 20 decembrie 2012
Curator: Dan Popescu

text de **SIMONA VILĂU**
foto: courtesy Galeria H'art



Noiembrie 2012, seara. Galeria H'art, etajul cinci şi liftul blocului de pe C.A. Rosetti, colţ cu Dionisie Lupu clocotesc de paşi, odoruri fine, paltoane, haine foşnitoare, artişti care se salută de complezenţă (sau nu se salută deloc), oameni de afaceri grăbiţi, colecţionari vorbăreţi, mondeni de temut şi clinchete de pahare. Au venit să vadă noua apariţie a lui Gili Mocanu.

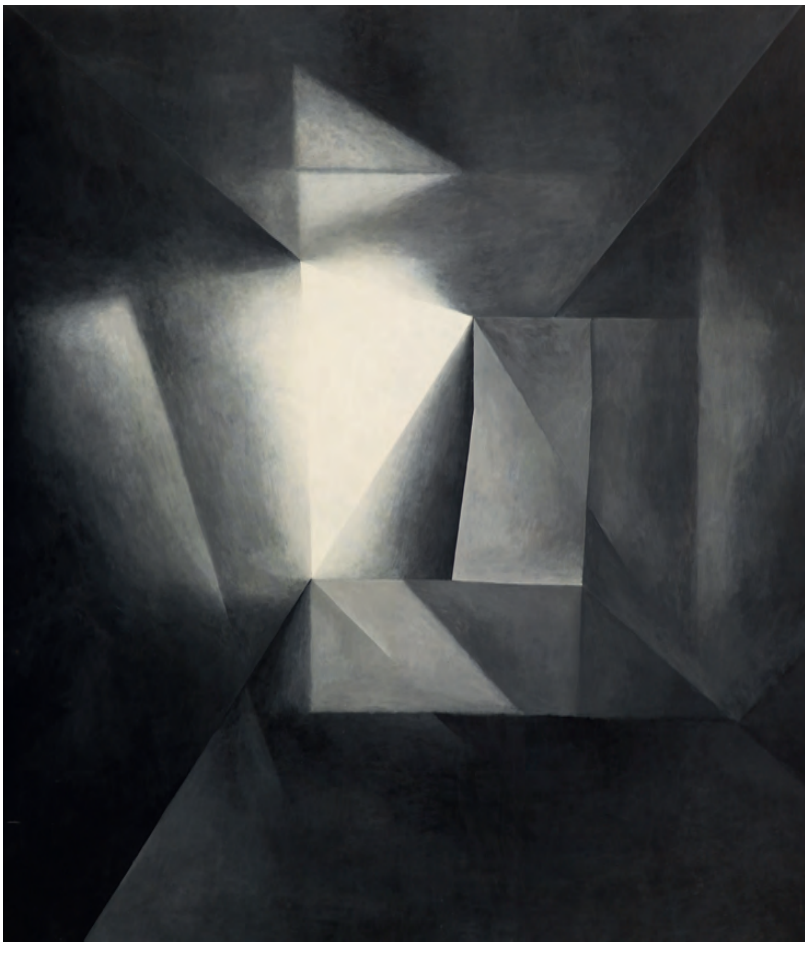
Nu se ştie cum, de ce şi pentru ce lucrează Gili, dar cu siguranţă merită toată atenţia lor. Din varii motive: pentru că e bine, pentru că nu e ca ceilalţi, pentru că provoacă sau pentru că au auzit că e bine, că nu e ca ceilalţi, că provoacă. Pentru că e bine să mergi la H'art, pentru că la H'art vine lumea bună etc.
În jurul procesului de înţelegere a lucrărilor lui Gili Mocanu se bea multă cafea, se fumează multe ţigări, se rulează multă mentă şi se scrâşneşte din dinţi, se scriu romane, epistole, memorii, se fredonează şi se fluieră şi tot degeaba, secretul e la fel de bine ascuns, într-un înveliş unic şi tare, pe care dacă îl spargi cu ciocanul, dispare fără urmă şi ce era deja vizibil.

Secretul e că nu există de fapt niciun secret, ci doar noi, cei obişnuiţi cu ritualul descifrării simbolurilor şi înţelesurilor ascunse, ne regăsim dezarmaţi în faţa unor imagini care operează doar cu „particule elementare”, ca să parafrazez un celebru roman al lui M. Houellebecq. Stări de agregare ale conştiinţei, forme enigmatice negre şi griuri crepusculare, aşa arată în ansamblu seria *Orbirea*. Astfel, deşi aparent simplă, descifrarea tainelor din spatele picturii lui Gili Mocanu este un proces anevoios şi cu foarte mici şanse de reuşită pe termen scurt, pentru că acest artist, atunci când se exprimă pe pânză sau în oricare alt mod – în muzică sau poezie, îşi acoperă urechile şi închide „ochii” minţii – această „pâlnie”

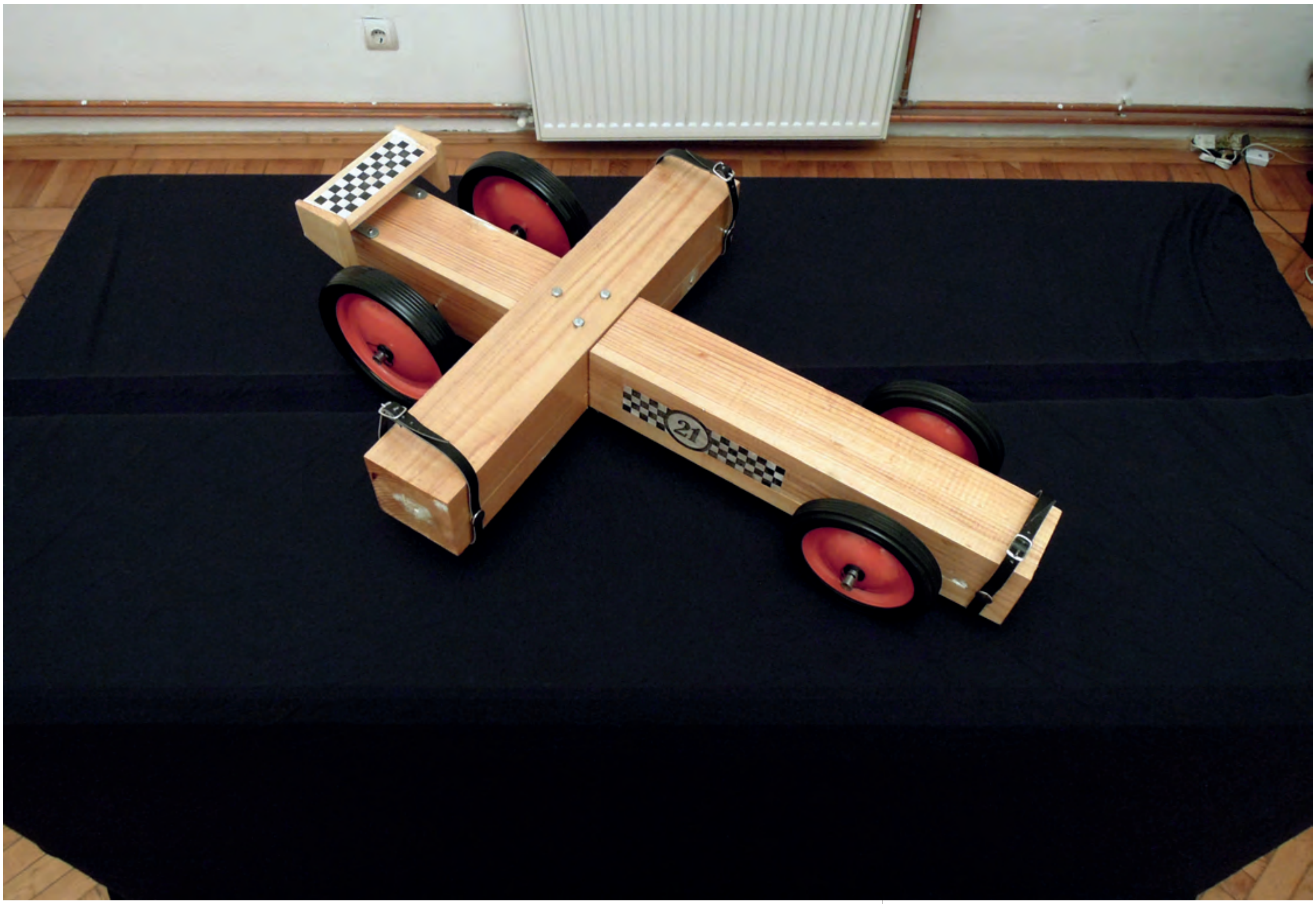
Sus:
Fără titlu 10, 150x200 cm, acril pe pânză, 2010

Dreapta:
Fără titlu 13, 200x170 cm, acril pe pânză, 2010

Pagina alăturată:
Fără titlu 2, 150x200 cm, acril pe pânză, 2009



obişnuită cu filtrarea informaţiilor şi veştilor din exterior, din lume. Acoperirea urechilor este o nouă formă de revoltă „romantică" sătulă de romantism, apărută pe un fundal/cadru plin de urme, scrijelite anarhic pe zidul imaginar. Toate conceptele post-: postum, postură, postulate, post (sic!) îşi găsesc culcuşul într-o pubelă semantică, iar cronologia sau biologia rămân în urmă ca nişte învelişuri pasagere ale unor particule anorganice eterne. Un astrofizician, poate, ar găsi infinite satisfacţii în cercetarea acestor forme create de G.M., însă un teoretician al artei poate fi lesne pus în dificultate, deoarece imaginile trebuie să fie analizate dintr-o perspectivă ce cuprinde şi noţiuni care nu aparţin ştiinţelor umaniste. Orbirea, în acest caz, are sensuri multiple şi se poate referi la procesul de a orbi (boală, vătămare corporală sau accident), la actul de a fi orbit (de prea mult, de preaplin, consecinţă a excesului), la orbirea conceptuală (închiderea ochilor şi blocarea văzului într-o lume potrivnică, agresivă, limitativă) sau la orbire ca citat cultural – vezi *Homer, regele Oedip, Parabola Orbilor* – Pieter Bruegel, J.L. Borges, E. Sabato, E. Canetti, J. Saramago etc., apărută în diverse forme, teorii şi stadii în opera sau viaţa celor citaţi mai sus. Gili Mocanu nu apelează la niciuna dintre metodele care ar putea ilustra cele enunţate mai sus, însă prin imaginile sale ne poartă, pe covorul fermecat, direct acolo. Ne întrebăm cum „văd" orbii sau ce înseamnă să nu vezi deloc. E inimaginabil. La fel ca pictura lui.



Adrian Popescu. 2:1

29 ianuarie – 22 februarie 2013
Galeria 26 (OTA), Bucureşti

text de **VALENTINA IANCU**
foto: courtesy Galeria 26 (OTA)

O prezenţă în general discretă în ultimii ani, Adrian Popescu a revenit în februarie cu o expoziţie personală deschisă la Galeria 26 (OTA) în care îmbină desenul cu pictură, text şi instalaţie. Intitulată sugestiv 2:1, proiectul este un jurnal artistic sensibil care transcrie unele experienţe de viaţă recente prin intermediul cărora a ajuns la o nouă etapă creativă.

Procesul artistic este unul curativ, subiectivarea realităţii somatice prin artă fiind o metodă de acomodare şi acceptare a slăbiciunilor corpului.
2:1 descrie filmic mai multe etape ale unei experienţe personale marcante care i-a provocat o reflectare introspectivă asupra propriului corp, ca o privire din exterior asupra sinelui. Când pierzi controlul raţional asupra propriului corp, ca în cazul bolii, întreaga percepţie a realităţii este determinată de intensitatea trăirilor fizice. Propriile experienţe traumatice sunt exorcizate prin artă şi interpretate de Adrian Popescu într-o serie concisă şi atent finisată. Traseul începe cu o pictură de dimensiuni mari, o reprezentare realistă a vederii de la fereastra spitalului. Pictura este un punct terminus al unei etape creative, concisă într-o singură imagine statică. Cromatica este ternă; atmosfera sugerează apăsare în interior şi nepăsare dincolo de cadrul ferestrei.

Componenta dramatică a momentului este amplificată prin meditaţia pusă în cuvinte alături, scrisă în maniera unui dicteu automat. Desenele în schimb prind treptat tot mai mult dinamism, corpul – în calitatea lui de obiect al imediatului – este plasat într-un joc al asocierilor libere, suprarealiste. Mişcările libere din desen sugerează eliberarea din universul imediatului apăsător spre imaginaţia rămasă nealterată. Asocierile sunt ludice, analogii creative la nivel formal care proiectează imaginea finită în irealitate.
Raţionalul revine în realizarea obiectului în formă de cruce, foarte finisat, căruia corespondenţa formală cu maşina de curse îi adaugă un aer pop. Crucea-maşină este o îmbinare simbolică a ştiinţei cu religia. Gestul artistic transgresează simbolul sacru printr-o aducere în profan ce provoacă alterarea spiritualităţii. Refacerea imaginară a acestui traseu convalescent reprezintă punerea lui în uitare.

Adrian Popescu. 2:1

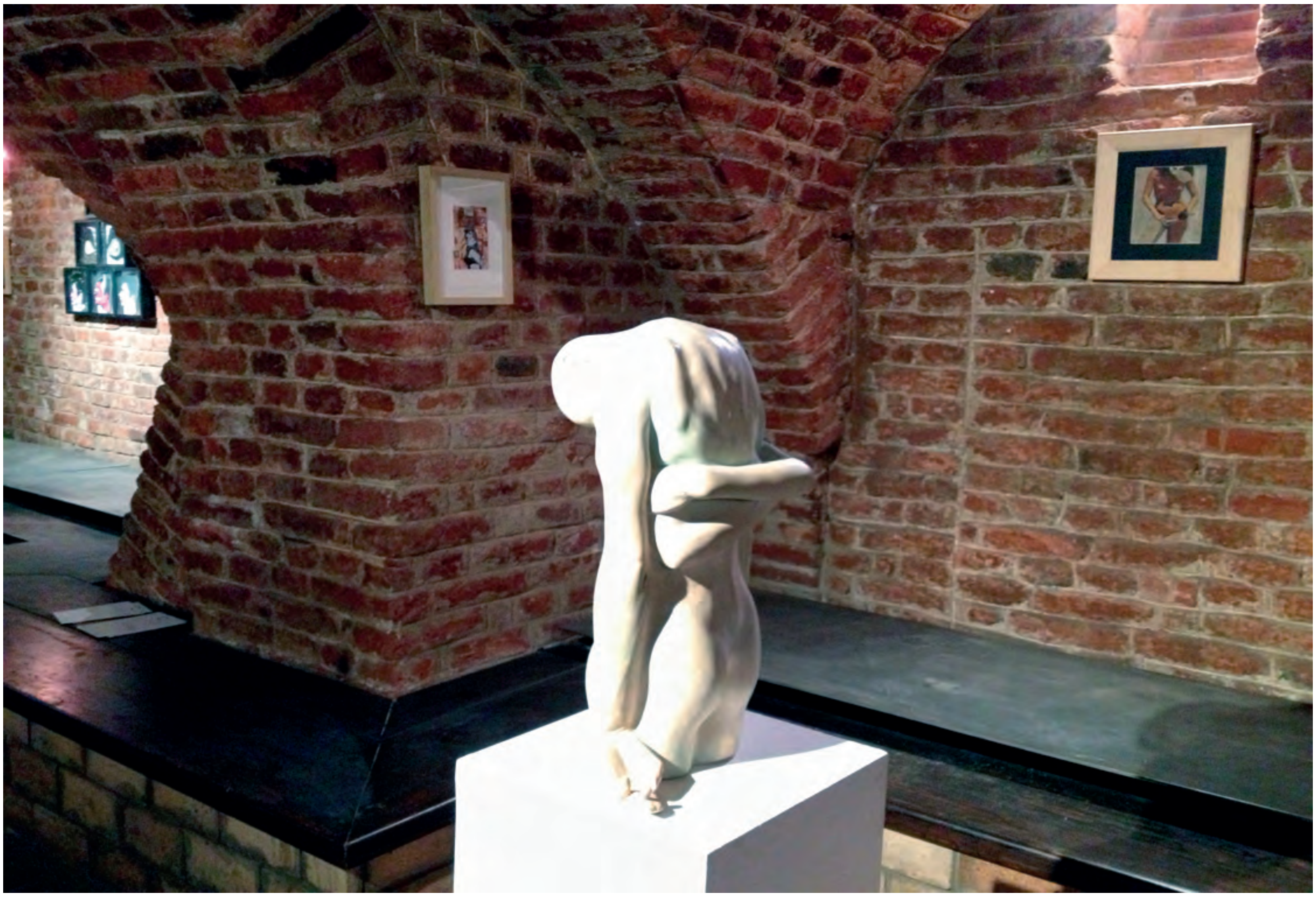
January 29th – February 22th 2013
26 (OTA) Gallery, Bucharest

text de **VALENTINA IANCU**

A rather discreet presence in recent years, Adrian Popescu returns in February with a personal exhibition opened at Galeria 26 (OTA) in Bucharest in which he amalgamates drawing, painting, writing and installation. Suggestively entitled **2:1*****, the project is a sensitive artistic journal which transcribes certain life experiences of the author, life experiences that shaped his path to a new creative stage.***

The artistic process is a curative one, since subjectivizing the somatic reality through art is a way of adjusting to, and accepting, the weaknesses of the body. *2:1* cinematically describes several stages of an impacting personal experience which triggered an introspective process towards his own body, like an outside gaze into the self. When one loses rational control over one's own body, as is the case with an illness, the entire perception of reality is determined by the intensity of physical experiences. One's own traumatic experiences are exorcized through art and interpreted by Adrian Popescu in a carefully polished and concise series. The route begins with a large painting, consisting of a realistic representation of the view from a hospital window. The painting marks the end point of a stage of creation, concise in its static imagery. The coloring is bland; the atmosphere suggests inner turmoil and carelessness beyond the window-frame. The dramatic component of the moment is amplified by the written meditation, worded in the vein of a dictation. The drawings, on the other hand, become increasingly dynamic as the body – an object of the moment – is placed in a game of free and surreal associations. The free movements in the drawing suggest the liberation from the universe of the pressuring here & now towards the unaltered imagination. The associations are ludicrous, working as creative analogies at a formal level which project the finite image into unreality.

The rational returns in the construction of a cross-shaped, thoroughly polished object, whose formal correspondence with a racecar gives it a pop vibe. The cross-car is a symbolic conjoining of science and religion. The artistic gesture transgresses the sacred symbol by means of a secularization which causes the alteration of spirituality. The imaginary remake of this path of convalescence represents confinement to the past.



Trupul ca himeră şi gol interior

Bogdan Raţă şi Mihai Zgondoiu, rupTRUP
Muzeul de Artă Timişoara
24 octombrie – 24 noiembrie 2012

text de **DAN MIRCEA CIPARIU**
foto: Mihai Zgondoiu

„Problema identitară depăşeşte prin tensiune şi prin acumulare livrescă şi existenţială toate dictaturile la zi pe care un artist vizual nu are cum să nu le ia în seamă. Pentru că lumea sfârşitului operei canonice este o lume de oglinzi în mişcare şi o lume aflată într-un mecanism egotic de rescriere ori de negare a Operei.

Astfel, obiectul artistic nu mai trăieşte doar după criterii estetice de construcţie, ci după tehnici matriciale prin care acest obiect artistic devine ori produs pentru un public-ţintă, ori, pur şi simplu, o imagine, în sensul unei oglindiri, înalte ori slăbite, a trend-ului ori *establishment*-ului artistic. Biografia şi auto-referenţialitatea sunt prilej fertil de a pune faţă în faţă dicţiunea interioară postmodernă cu discursul artistic omologat. Referinţa cea mai palpabilă şi mai bine vândută în acest joc de creaţie-interpretare-receptare este TRUPUL. Sub marca identitară şi stilistică a TRUPULUI, doi tineri artişti de mare forţă şi creativitate, Bogdan Raţă şi Mihai Zgondoiu, au gândit şi dus până la capăt un atractiv proiect, *rupTRUP*, prezentat în galeriile Muzeului de Artă din Timişoara.
Discursul vizual despre TRUP propune un excurs şi critic, şi istoric despre felul în care acest subiect şi obiect vizual a fost şi este receptat şi (re)creat. Mai putem astăzi, după atâtea şi atâtea recitiri şi reinterpretări, să-i mai dăm TRUPULUI alte reprezentări în afara celor legate de efemer, gândire slăbită, minimalism, mizerabilism, biografism, consumism? Iată întrebările pe care le naşte expoziţia *rupTrup*, întrebări pe care le generează creator şi cărora le oferă un spaţiu nelimitat de răspunsuri.
Şase sculpturi de dimensiuni medii şi mari semnate de Bogdan Raţă sunt tot atâtea lecţii de asumare a metaforei trupului de la antici la moderni. Tehnica modelajului este impecabilă, dexteritatea turnării acestor trupuri în răşini şi chit de maşină creează un paradox teribil: trupul himeric născut din cea mai strălucitoare materie! Acest trup himeric este într-o permanentă lucrare şi luptă cu sine, în acţiuni iniţiatice sau simbolice cum sunt îmbrăţişarea, somnul sau orgia androgină. Totul pentru a sublinia himera himerelor: trupul nu este nici perfecţiune, nici frumuseţe, ci numai şi numai realitate şi proiecţie interioară!
Într-un alt discur proteic despre trup, trupul ca imagine care vinde, trupul ca obiect al consumului de sine, se revelează seria de 18 desene-colaj (pe dimensiuni medii şi mici) ce poartă marca stilistică a lui Mihai Zgondoiu. Sunt revăzute şi regândite prin tehnica desenului şi a colajului întâmplări reale, momente istorice sau scenarii de film în care TRUPUL devine instrumentarul IMAGINII, un element relativizant sau un excitator vizual. Mihai Zgondoiu lucrează atent cu detaliile intertextuale, accentuând şi mai mult dramatismul oferit de condiţia efemeră ori epuizată de sens şi spiritualitate a trupului. Mihai Zgondoiu exhibă, astfel, materialitatea trupului ca imagine până când golul (nostru) interior devine o metafizică a Sfârşitului!
Spaţiu al alienării ori al eliberării de sine, trupul devine pentru doi dintre cei mai importanţi tineri artişti vizuali de la noi, Bogdan Raţă şi Mihai Zgondoiu, loc de cercetare, alchimie a unor timpuri postmoderne şi cunoaştere egotică. În fond, ni se propune o operă deschisă privirii în Interior, acolo unde e şi întunericul, şi abisul, şi germenele de lumină. Dincolo de execuţia stilistică sigură şi care asimilează canonul şi anticanonul, rămâne bucuria de a descoperi în corpusculul unei forme unda Creaţiei şi metafizica unei priviri în care se plimbă, văzută ori nevăzută de nimeni, Particula lui Dumnezeu!

Pagina alăturată (de sus în jos):
1. Bogdan Raţă, imagine din expoziţie
2. Mihai Zgondoiu, Vizita lui Hrusciov în SUA

Sus:
Mihai Zgondoiu, Eyes Wide Shut

Dreapta:
Bogdan Raţă, Somnul

Jos:
Mihai Zgondoiu, Visul lui Marat

Summary

„Space of alienation or of self liberation, the body becomes, for two of the most important young visual artists in Romania, Bogdan Rata and Mihai Zgondoiu, a place of research, alchemy of post-modern times and self knowledge. We are faced with a creation that takes a look at the Inside, where the dark, the abyss and the seed of light exist. Beyond the stylistic execution that assimilates both the canon and anti-canon, it remains the joy of discovering in the corpuscle of a form the wave of Creation and the metaphysics of a look in which it is walking, seen or unseen, the Particle of God."

Ştefan Radu Creţu

Paratarrasius Hibridus, sculptură
418 Contemporary Art Gallery, Bucureşti
29 mai 2012 – 27 iulie 2012

text de **LIVIANA DAN**
foto: courtesy 418 Contemporary Art Gallery

'Why must art be static?'
/ Alexander Calder /

Antrenat în atmosfera artei academice, Ştefan Radu Creţu încearcă pentru propriul amuzament o redefinire a sculpturii prin elemente de joc. Influenţa vine dintr-o direcţie abstractă. Construcţiile sunt inovative. Formele sunt geometrice şi organice. Relaţiile fizice care se stabilesc între ele se schimbă mereu. Mişcarea este fundamentală atât pentru ceea ce devine o sculptură ciudată, cât şi pentru ceea ce este un obiect cinetic. Mobilele monitorizate şi nemonitorizate transformă de fapt prin versatilitate ideea de sculptură, un obiect static solid devine o structură care se mişcă manipulând spaţiul gol şi părţile flexibile.

Jos:
Ştefan Radu Creţu, Green October, 2010, fiberglass, metal, electric components, aluminium

Pagina alăturată (de sus în jos):
1. Ştefan Radu Creţu, Paratarrasius Hibridus, fiberglass, metal, electric components, aluminium
2. Ştefan Radu Creţu, Pristes, Hybodus, Mantis religiosa, 2012, metal, glass fiber, electric components

Este o sculptură puternic abstractă fabricată industrial, care dezvoltă un context ambiguu şi negociabil, de găsit oriunde între geologia preistorică şi futurism. Materialele au o sensibilitate dată de extreme: contradicţii vesele şi paradoxuri absurde. Tensiunile neuzuale se transformă în lumi poetice, care funcţionează ca o permeabilitate vizuală, te uiţi la obiect, te uiţi prin obiect. Conturul însă este atent accentuat.
Raportat la experienţa lui Arthur Ganson şi a lui Theo Jansen, la maşinării, sticle de limonadă, „animări", coduri genetice şi talente inginereşti, Ştefan Radu Creţu îşi împarte lucrările în sculpturi şi desene cinetice. Efectul de mişcare este dat de un motor, de vânt, de observator. În mişcare, lucrările oferă interpretări alternative. Stabilitatea şi echilibrul pot părea uneori critice, dar Ştefan Radu Creţu pare destul de preocupat de gravitate. Există şi cunoştinţe despre mecanică, nu este numai fantezie. Mediul lucrărilor este undeva între fizică şi artă, o linie nouă de animale, fiecare cu un cod genetic, influenţat de subiect, dar şi de evoluţie.
Desenele în special nu servesc niciunui scop utilitar. Un fel de retro tehnologie care îşi permite şi eficacitatea filosofiei şi „poetica" literară. Ordinea este articulată, chiar dacă comoditatea este des disputată. Intri în joc cu mişcarea şi gândul se schimbă în vis.

Ştefan Radu Creţu

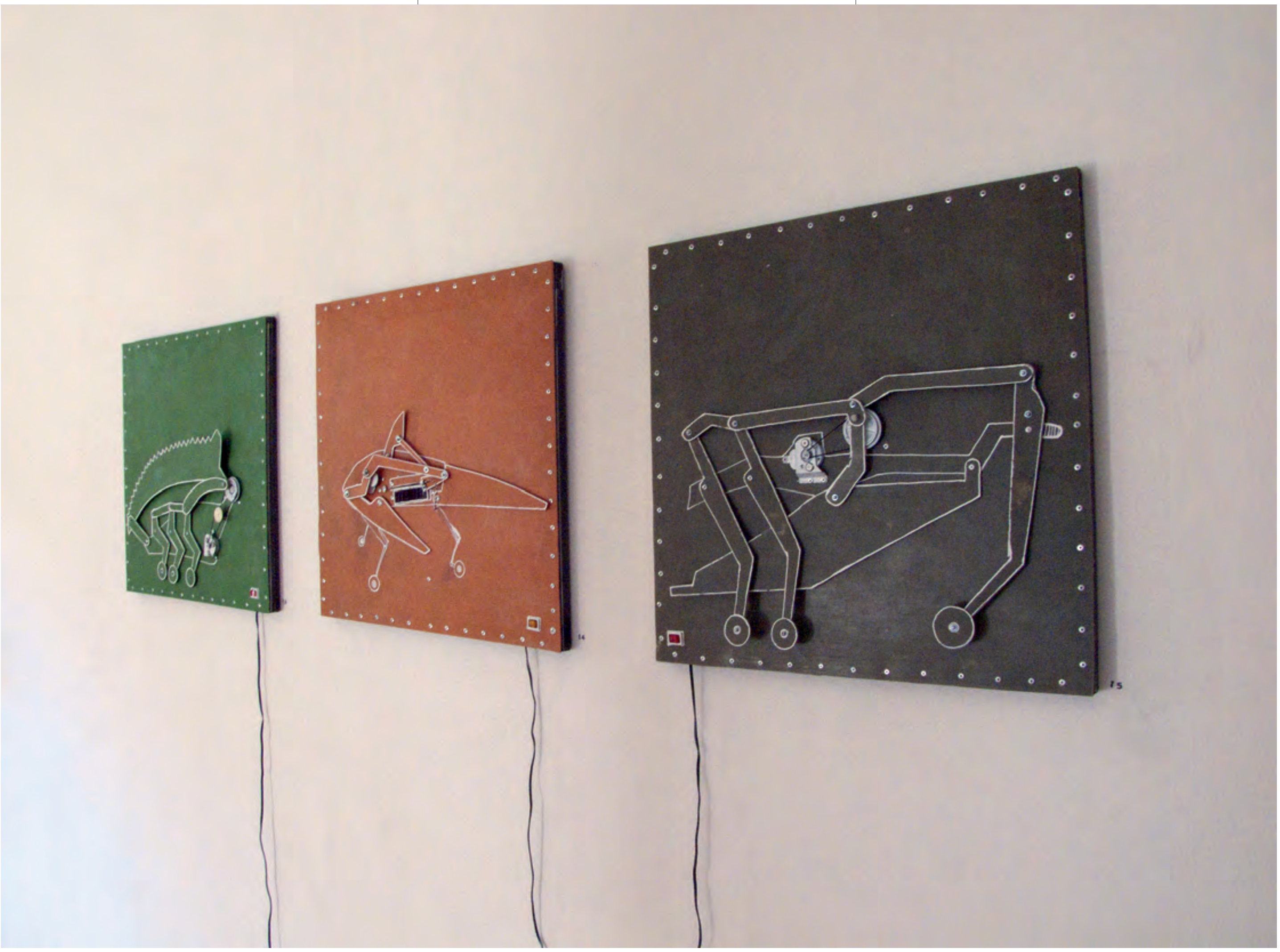
text by **LIVIANA DAN**

'Why must art be static?'
/ Alexander Calder /

Trained in an academic art environment, Ştefan Radu Creţu tries for his own amusement to redefine sculpture through game elements. Influence comes over him from an abstract path. The designs are innovative. Forms are geometric and organic. Physical bonds established among them are always changing. Dynamic is fundamental, both for what becomes a strange sculpture as well as for what a kinetic object is. Furniture pieces carefully viewed or not, actually turn the idea of sculpture by versatility: a solid static object becomes a structure that moves juggling the empty space and its flexible parts. It is a powerful abstract sculpture industrially made that develops an ambiguous and negotiable framework found everywhere from prehistoric geology to futurism. Materials have a sensitivity given by extremes: exultant contradictions and absurd paradoxes. Unusual tenseness turns into poetic worlds acting as a visual permeability: looking at the object – looking through the object. The outline, though, is carefully emphasized.

Related to Arthur Ganson and Theo Jansen's experience, to machineries, bottles of lemonade, 'animations', genetic codes and engineering skills, Ştefan Radu Creţu divides his works into kinetic sculptures and drawings. The motion effect is given by an engine, the wind or the observer. Moving works receive alternative interpretations. Stability and balance may seem critical sometimes, but Ştefan Radu Creţu seems more concerned by seriousness. There is knowledge about mechanics, not only fantasy. His works framework is somewhere between physics and art, a new breed of animals, each with a genetic code, influenced by the subject but also by evolution.

Drawings in particular don't serve any useful purpose. A sort of retro technology that allows philosophy effectiveness and literary 'poetry'. The order is articulated, even if convenience is often disputed. One can come and join the game with the movement and one's thought changes as if in a dream.



Cezar Lăzărescu. Aproape nimic

Cezar Lăzărescu, „Îmi place Periferic 3", Tranzit.ro – Iași 23 septembrie – 9 octombrie 2012

text de **CRISTIAN NAE**
foto: courtesy Tranzit.ro - Iași

Prezența spectrală în lumea artei a artiștilor care par a eluda sistemele acesteia de expunere și istoricizare (precum discursul criticilor și al istoricilor de artă) se întemeiază întotdeauna pe dorința de a controla imaginea de sine și modul în care dispozitivele de putere acționează pentru a construi, dintr-o ireductibilă exterioritate, subiectivitatea și identitatea artistică. Paradoxul acestei strategii constă în faptul că, cel mai adesea, ea presupune, în mod tacit, personalitatea artistului care oferă consistență auratică urmelor sale de ordin performativ și ideatic. Această condiție dă naștere unei alte tensiuni: orice încercare de istoricizare a acestui tip de artă, atât prin intermediul unei expoziții, cât și al textelor critice, este inevitabil incompletă și problematică.

Aceasta este și situația expoziției „Îmi place Periferic 3", deschisă în septembrie 2012 la nou-înființata instituție de artă contemporană Tranzit.ro/Iași (parte a rețelei Tranzit activă în Centrul și Estul Europei), ce a reprezentat prima prezentare retrospectivă a operei lui Cezar Lăzărescu curatoriată de Livia Pancu, cuprinzând 32 lucrări sau documentări ale performance-urilor realizate în ultimii ani, precum și două lucrări noi. Deși decontextualizate prin acest gest expozitiv, odată plasate laolaltă, lucrările imateriale ale lui Lăzărescu dobândesc o forță nebănuită, acordată de consecvența lor conceptuală. Ele locuiesc mai puțin un spațiu fizic cât un spațiu mental punctat de observații lucide care țintesc politicile și practicile reprezentării.

Aparținând generației de artiști conceptuali apărută la sfârșitul anilor nouăzeci, practica artistică a lui Cezar Lăzărescu de peste un deceniu s-a caracterizat printr-o calculată discreție, asumând pe deplin caracterul imaterial al operei de artă precum și aspectele performative ale artei conceptuale înțeleasă ca act de limbaj. Prezență enigmatică și liminală pe scena artistică românească, personalitatea sa se înscrie în siajul unor artiști conceptuali precum Bas Jan Ader, Goran Trbuljak sau Christopher D'Arcangelo, intersectându-se cu primul prin includerea hazardului în opera înțeleasă ca eveniment, cu cel de-al doilea, prin interesul critic pentru cadrele instituționale care gestionează înțelesul și valoarea operei de artă, precum și comportamentul estetic, iar cu cel de-al treilea prin aspectul invizibil al intervențiilor sale în negativ și prin caracterul efemer al artei ca idee. În majoritatea situațiilor artistice pe care le construiește, intervențiile minimale concepute de Lăzărescu vizează puncte nevralgice ale articulațiilor conceptuale exprimate prin stereotipuri sau prejudecăți, atingând tocmai acele puncte de inserție ale artei în viața socială și politică.

Câteva exemple pot explica cele afirmate mai sus: *Dacă n-ar exista Casa Poporului* propune prin simpla ștergere a siluetei clădirii dintr-o fotografie un exercițiu de imaginație ce echivalează cu un exercițiu de igienă mentală. Apropo de situația din România punctează printr-o exclamație („Ce bine că nu se poate cumpăra nemurirea"!) excesul comercial al unei societăți neo-capitaliste de tip postsocialist. Cadrele instituționale ale bienalei Periferic constituie obiectul analizelor desfășurate în acțiuni și instalații precum *Oglinda* (2000), *Aesthetically Correct* (2001), *EXIT inside / ENTRANCE outside* (2001) sau *Îmi place Periferic 3* (1999). Performance-urile *Oglinda* și *Îmi place Periferic 3* reflectă condiția heteronomă a publicului de artă și a artistului invitat și propune strategii de distanțare de tip brechtian în raport cu condiția spectaculară a bienalei. *EXIT inside / ENTRANCE outside* inversează relația dintre artă și viață, invitând totodată la o reconsiderare a rolului artei în societate. Alte lucrări scurt-circuitează relația dintre opera de artă, conceptul de expoziție și prezența artistului: acțiunea *1 minut*, realizată în 2001 în cadrul unei expoziții colective la Baia Turcească din Iași, presupunea deschiderea spațiului de expunere timp de un minut, rezonând cu celebra intervenție conceptuală a lui Robert Barry „Galerie închisă". Ea transformă imposibilitatea vizualizării într-o metaforă culturală, ce asumă temporalitatea ca suport al operei transformată în concept: aproape nimic de expus, cu excepția cadrului însuși. *Hidden Time* (2005) transformă prin eliminarea indiciilor vizuale un obiect funcțional într-unul artistic, semnalând mecanismele imateriale de conferire a plus-valorii artistice și comentând totodată asupra valorii timpului ca marfă. Prin indicarea și juxtapunerea unor pete oarbe ale perspectivei comune asupra artei și societății românești postsocialiste, gestul retrospectiv al acestei expoziții permite reconstrucția unui orizont critic de vizibilitate și de gândire. Ea demonstrează de asemenea că opera discretă a lui Cezar Lăzărescu se poate cel mai bine documenta prin efectele sale destabilizante la nivelul gândirii și acțiunii colective, asumând deopotrivă fragilitatea artei ca agent al plasticii sociale și forța sa de a disloca practici ale reprezentării care riscă să ne încapsuleze în diverse ideologii.

Stânga, dreapta:
Cezar Lăzărescu – I like periferic 3, Casa Poporului
Cezar Lăzărescu – I like periferic 3, Ce bine că nu se poate cumpăra nemurirea!

Almost nothing

Cezar Lăzărescu, "I Like Periferic 3"
Tranzit.ro – Iași
September 23 – October 9, 2012

text by **CRISTIAN NAE**

The spectral presence of the artists that seem to elude the systems of exhibition and historicization of the artworld (such as the discourse of the art critics and historians) is always supported by the will to control their image and to counter the effects of various power apparatuses that serve to build up, form an irreducible exteriority, artistic subjectivity and identity. The paradox of this strategy lies in the fact that, most often, it tacitly supposes the personality of the artist in order to bestow an auratic consistency on its performative and conceptual traces. This condition entails another tension: any attempt to historicize this type of art through exhibitions or critical texts is inevitably incomplete and problematic.

This is the situation of the exhibition "I Like Periferic 3", opened in September at the recently founded contemporary art institution Tranzit.ro/Iași (part of the institutional network of Tranzit.org active in Central and Eastern Europe), which is the first retrospective presentation of Cezar Lăzărescu's work curated by Livia Pancu, comprising 32 works or documentations of the performances in the last years, as well as two new pieces. Although decontextualized in this exhibition, once juxtaposed according to common discursive interests, Lăzărescu's immaterial works gain an unforeseen power, due to their conceptual consistency. They inhabit less a physical than a mental space, punctuated by lucid observations aiming at the practices and politics of representation.

Part of the generation of conceptual artists emerging at the end of the nineties, Cezar Lăzărescu's artistic practice of the last decades is characterized by a worked out discretion, fully assuming the immaterial aspect of the artwork and the performative character of conceptual art conceived as speech acts. Enigmatic and marginal presence on the Romanian art scene, his personality follows the lines of conceptual artists such as Bas Jan Ader, Goran Trbuljak or Christopher D' Arcangelo, intersecting with the first due to the inclusion of chance in the artworks as events, with the second, due to their critical interest for the institutional frameworks which administer the meaning and value of the artwork and the aesthetic behavior of the art public, and with the third due to the invisible aspect of his interventions in negative and the ephemeral aspect of art as idea.

In most of the artistic situations that he constructs, the minimal interventions lay a finger on the conceptual articulations expressed through stereotypes and prejudices, touching the gists which connect art with social and political life.

Several examples may explain the previous statements: *If the House of People didn't Exist* proposing by a mere digital manipulation of a photograph an exercise of imagination equating with an exercise of mental hygiene. Referring to the Situation in Romania points out by an exclamation ("Thank God one cannot buy immortality"!) the commercial excesses of a neo-capitalist post-socialist society. The institutional frameworks of the Periferic biennale the object of the analysis undertaken in performances and installations such as *The Mirror* (2000), *Aesthetically Correct* (2001), *EXIT inside / ENTRANCE outside* (2001) or *I Like Periferic 3* (1999). *The Mirror* and *I Like Periferic 3* reflect on the heteronomous condition of the art public and that of the invited artist and proposes brechtian strategies of distanciation in relation to the spectacular condition of the biennale. *EXIT inside / ENTRANCE outside* the relation between art and life, inciting to reconsider to the social function of art.

Other works dismantle the relation between art, the concept of exhibition and the presence of the artist: *1 minut*, performed in 2001 at the Turkish Bath in Iași, offered a one minute exhibition time daily, evoking Robert Barry's famous "Closed Gallery". It transforms the impossibility of visualizing into a cultural metaphor, conceptually working with the temporality of the artwork: almost nothing to exhibit, except for the frame itself. *Hidden Time* (2005) transforms by removal of visual marks an otherwise functional object into an artistic piece, thus pointing out the immaterial processes conferring artistic surplus-value and commenting upon the commodity value of time.

Indicating and juxtaposing blind spots of the common perspective on Romanian post-socialist art and society, the retrospective breath of this exhibition allows for the reconstruction of a critical horizon of visibility and thinking. It also proves that the discrete and immaterial work of Cezar Lăzărescu is best documented through its destabilizing effects on collective thinking and action, accepting at the same time the frailty of art as social sculpture and its force to dislodge practices of representation that run the risk of encapsulating us into various ideologies.

Paul Noble, Installation View (Paul's Palace, 1996, Small Three Prone, 2011)

#4 Expoziţii internaţional/ Exhibitions abroad

Turner Prize 2012

Turner Prize 2012
Tate Britain, Londra
2 octombrie 2012 – 6 ianuarie 2013
www.tate.org.uk

text de **CRISTINA BOGDAN**

Sus:
Paul Noble, Public Toilet, 1999

Jos:
Spartacus Chetwynd, Odd Man Out, 2011

De cum intri, eşti confruntat cu o lucrare atât de coerentă, de perfectă din punct de vedere vizual, încât îţi spui imediat că artistul – Paul Noble – trebuie să câştige. Face desene (şi sculpturi, dar nu prea se văd) alb/negru, în care eu am văzut o conexiune cu întrebarea esenţială a epocii noastre: structurile sunt solide sau fluide? Adică: cunoaşterea ştiinţifică e posibilă, sau pentru ca să fie posibilă, ea trebuie alterată în permanenţă – fie din exterior (prin emoţii), fie din interior (prin dezvoltarea ei până în punctul în care devine fluidă)? Şi mai clar: care este facultatea umană care duce la cunoaştere în contextul contemporan?

Noble e interesat de o grămadă de idei care sunt monedă curentă în arta contemporană: naraţiune, politică, arhitectură, memorie. Dar economia vizuală în lucrările lui mi se pare că traduce subordonarea tuturor acestor clişee la – pentru că nu există un cuvînt mai bun – artă. Definiţia mea pentru artă este: un proces prin care se arată realitatea; un proces real care conduce la o anumită capacitate de a vedea realitatea. Ei bine, Noble nu face artă „despre" ceva, nici măcar despre realitate. Se întâmplă ceva incredibil în sala cu lucrările lui: eşti pus faţă în faţă cu realitatea. Nu ştiu dacă aş putea spune că „fac experienţa" realităţii, pentru că gestul lui este să mi-o pună în faţă, nu să mă oblige s-o văd, e o graniţă fină; cert e că Noble reuşeşte să fie atât de econom şi de discret încât să provoace o întîlnire care e ea însăşi gestul artistic – nu e nevoie s-o duci mai departe.

În sala următoare întâlnirea a fost mai banală: pe pereţi erau fotografii documentare, pe care am avut imediat senzaţia că le mai văzusem de o mie de ori – şi că mă plictiseau. Iar lucrarea expusă era de fapt un film de o oră jumătate – o idee pe care o calific în general ca neinspirată, să pui filme de lung metraj în galerii, oricât de bune ar fi. Am trecut mai departe, cu gândul să mă întorc altă dată. Era vorba de Luke Fowler.

Şi în a treia sală era tot film, dar sala era deschisă şi se putea vedea din drum. Aşa că m-am oprit. Şi am fost aspirată de imagini. Aceeaşi senzaţie ca la Noble, că văd un obiect pregătit pentru a fi văzut, gândit, un obiect perfect şi coerent. Elizabeth Price prezenta o lucrare video care nu se sfia să fie „despre ceva", dar cu aerul că acest ceva e până la urmă pretextul ideal pentru a manipula informaţie. Subiectul, aşadar, era un incendiu petrecut prin anii '70 într-un mare magazin din Anglia. Filmul e structurat ca o tragedie greacă, în trei părţi şi cu intervenţia corului. Corul e auditiv, dar şi vizual, litere mari roşii care sacadează naraţiunea şi aşa extrem de fragmentată. Price se foloseşte de figuri narative clasice - analogie, comparaţie, metaforă, descriere – pentru a-şi spune povestea, spre exemplu descrie cu ajutorul camerei de filmat interiorul unei biserici, care devine o analogie pentru marele magazin. Dar ritmul rapid şi sacadat nu te lasă să analizezi, iar vocile agresive care scandează cuvinte din poveste te atrag în alte direcţii. La sfârşit pare mai mult un portret decât o poveste.

Cîteva săptămâni mai tîrziu, am fost s-o ascult pe Price într-o discuţie publică la şcoala mea, Royal College of Art. Vorbea despre felul în care lucrează, despre cum trece de la materie brută şi obiecte care o interesează, la artă. Şi seminarul a devenit pe parcurs el însuşi o lucrare de artă: Price a arătat imagini, a povestit întâmplări din trecutul ei şi al unor oameni pe care nu i-a cunoscut, a citit pasaje din cărţi „interesante", pe scurt a manipulat informaţia exact aşa cum văzusem că face în filmul de la Tate, şi a spus o poveste despre ea, cu aerul că oricât ne-ar explica, tot nu vom înţelege, pentru că am fi ea dacă am înţelege. Un trend major în arta contemporană. Idiosincrazia inteligent prezentată. M-a enervat puţin pentru că aş fi vrut să nu recunosc un model - să reuşească să mă atragă în magia ei, să mă mintă frumos.

Ultima sală de la Turner Prize nici nu merită menţionată din punctul meu de vedere, pare o simplă plecăciune în faţa modei. Spartacus Chetwynd e o artistă pe care Bourriaud a pus-o pe hartă în 2001 când a inclus-o în *Altermodern*, una din cele mai controversate expoziţii de la Tate Modern. Pentru Turner i-a fost selectată o expoziţie care, fără să mă fi documentat, părea un omagiu destul de ridicol la mişcarea Occupy. Genul de omagiu pe care îl faci ca să se ştie că l-ai făcut. Cele două sau trei săli imense pe care Chetwynd le *ocupa* arătau ca un fel de cort, dar trendy. Grafitti peste tot, dar trendy. Găuri în pânza „cortului", obiecte alandala, acum citesc pe site-ul Tate că „Chetwynd confuses the boundary between performer and spectator, creating an atmosphere of joyful improvisation." Probabil cel mai enervant lucru în arta contemporană este să-ţi dai seama cât s-a chinuit artistul să facă ceva care pare improvizat. Dacă intenţia era să re-creeze atmosfera de mai '68 pe care cei din Occupy s-au chinuit şi ei s-o re-creeze, e clar că Chetwynd ratează, atât politic, cât şi vizual. Dacă n-a mers în viaţa reală, în artă arată de două ori mai fals. Iar faptul că a fost selectată spune ceva despre nevoia de a prezenta contra-cultura într-un anumit fel, de a o oficializa încât să îşi piardă orice eficienţă.

Aici s-ar fi încheiat periplul meu dacă din simţul datoriei nu m-aş fi întors să văd lucrarea lui Fowler. Şi acum sunt încă sub magia ei. *The Divided Selves* este un documentar de o inteligenţă extraordinară, care face parte din lucrările cinematografice care au revitalizat genul. În primul rând subiectul este fascinant: Fowler pune cap la cap imagini de arhivă despre psihiatrul scoţian R.D. Laing, una din figurile extreme ale anilor '60-'70, asociat cu anti-psihiatria în pofida dorinţei lui, dar cunoscut pentru experimente cu schizofrenici (s-a închis în casă cu nişte pacienţi şi a ajuns până la a mima el însuşi schizofrenia, a luat

Sus:
Elisabeth Price, User Group Disco, 2009

Pagina alăturată:
Paul Noble, Villa Joe (Front View), 2005

Jos:
Elisabeth Price, Woolworths Choir of 1979, 2009

droguri halucinogene până n-a mai putut – se pare că de multe ori împreună cu Deleuze și Guattari). Dar Laing e în primul rând o figură extrem de carismatică, fiecare apariție pe ecran e luminoasă, comunică ceva, te îndeamnă să fii atent, să acționezi, să ai curaj. Coincidența a făcut că tocmai citeam *L'Anti-Oedipe* în perioada aceea, și autorii dialoghează în mod constant cu Laing. Din zona lor a crescut ideea că nu schizofrenicii sunt bolnavi, ci societatea – ei reacționează în mod extrem și logic la nebunia capitalismului târziu. Probabil teoria aceasta n-a fost foarte utilă în psihiatrie (nu știu câți schizofrenici au dus-o mai bine în urma ei), dar la nivel cultural a revoluționat întreaga lume vestică.

Ca și Deleuze, Laing are un stil literar particular, iar documentarul lui Fowler urmează modelul unor texte pe care psihiatrul le-a scris în anii '70, *Knots* (Noduri)[1]. E vorba de niște dialoguri între diferiți membri ai familiei – subiectul principal al lui Laing – care parcă vor să epuizeze relațiile dintre ei, până devin abstracte – sau clișee. Și filmul lui Fowler îl arată pe Laing de sute de ori, spunând lucruri diferite dar care de fapt sunt același lucru, *eliberați-vă, gândiți, e voie, până la capăt...* Portretul se conturează în mod organic, e o rețea de gesturi și cuvinte, nodurile sunt fie blocaje, fie afirmații. Și subiectul până la urmă nu mai e Laing, e filmul ca posibilitate de explorare a realității, așa cum se întâmplă mereu în cazul lucrărilor bune. Personalitatea și viața lui Laing sunt vehiculul ideal pentru a arăta realitatea fără pedantism, cu violența pe care o provoacă repetițiile și blocajele din ea.

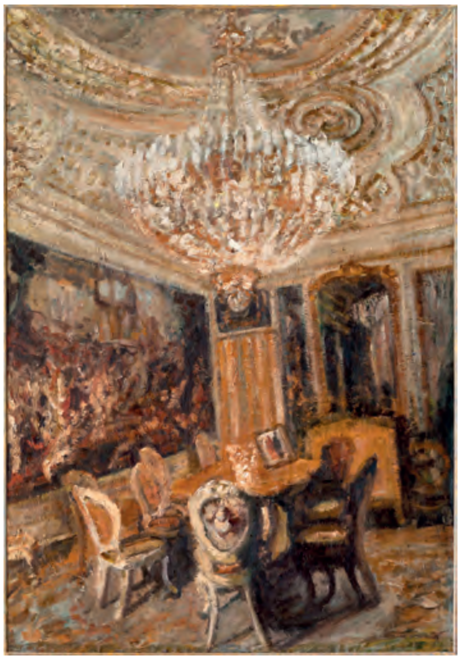
De la Noble până la Chetwynd, expoziția te pune față în față cu toate întrebările esențiale ale contemporaneității, cu toate clișeele și trendurile, cu toate excesele și rateurile. A fost pentru prima dată când o expoziție pe care am văzut-o a pus în felul ăsta punctul pe i.

[1] *O parte dintre ele pot fi accesate online la http://www.oikos.org/knotpageen.htm*

Ioana Bă trânu

Ioana Bătrânu, Margini
Galeria Plan B, Berlin
18 ianuarie – 2 martie 2013

text de **MIHAELA CHIRIAC**



Credite foto:
Bogdan Andrei Bordeianu la Melancholic Interior 1, 1995, oil on canvas, 209,5ÂÄ145 cm

Ioana Bătrânu (n. 1960) pictează în tuşe largi şi expresive, stratificate dens adesea pe pânze de mari dimensiuni – interioare opulente sau triviale, grădini şi cimitire golite de prezenţa umană, ca proiecţii ale melancoliei. În spaţiile berlineze ale galeriei Plan B i se dedică o expoziţie personală – **Margini** ***– care concentrează într-un mod reprezentativ activitatea artistei în jurul acestei teme, de la începutul anilor '90 până în prezent.***

Expresivitatea gravă a picturii practicate de Bătrânu a inspirat criticii, cu ocazia unor expoziţii mai vechi, la reacţii contradictorii: pe de-o parte, elogiul sensibilităţii artistice al cărei produs e această pictură; pe de alta, o critică nimicitoare provenită dintr-o aversiune nu doar faţă de această sensibilitate şi manieră a expresiei ei în mod particular, ci chiar faţă de genul artistic profesat, considerat desuet.

Este adevărat că atât tematica, dar şi maniera picturii Ioanei Bătrânu par imune la zgomotul artei contemporane şi la evoluţiile acesteia. Ceea ce i s-a reproşat artistei de către unii critici, e drept, mult prea virulenţi, este, pe scurt, disocierea ei de prezent, faptul că sensibilitatea ei nu pare a fi expresia contextului istoric cu care ea este contemporană, ci a unui ideal artistic învechit, depăşit, un anacronism aşadar. S-ar putea spune şi altfel, fără a încerca vreun joc de cuvinte de un gust îndoielnic şi fără a emite vreo judecată de valoare mascată, că Ioana Bătrânu însăşi nu-şi propune, ca majoritatea artiştilor contemporani, să facă o artă „tânără", o artă care să emane contemporaneitate, ci pare, dimpotrivă, să se îndepărteze conştient de ea. Asta cu toate că (sau poate tocmai de aceea) la debutul ei din a doua jumătate a anilor '80 ea a experimentat o pictură neo-expresionistă, după cum a fost catalogată, care îşi avea sursa chiar în cultura populară occidentală, în cultul noului *par excellence.* Începând cu anii '90, pictura Ioanei Bătrânu pare să se maturizeze subit şi să îşi asume conştient refuzul noului şi adeziunea, sau poate, într-un anume sens şi mai precis, revenirea la o formă tradiţionalistă de pictură. Această autarhie artistică a Ioanei Bătrânu nu este însă un fenomen singular în arta românească şi, având în vedere perioada dificilă a acelor ani de nou început, (deşi paradoxală, acum când cel puţin aparent nu mai existau constrângeri), pare a fi o încercare de a-şi regăsi rădăcinile într-o artă (pre)modernistă care apucase totuşi să se consolideze la noi înainte ca potenţialele ei evoluţi să fie întrerupte de lunga perioadă comunistă.

Dincolo de opţiunile individuale este deci greu de spus în ce măsură acest escapism de data aceasta postdecembrist este sau nu o virtute în contextul mai larg al artei româneşti de după '89. Acesta este un fapt concret a cărui valoare nu stă să fie dezbatută aici, iar partizanatul de o parte sau de alta ar fi o soluţie mult prea simplă. Interesant ar fi însă de văzut (iată o propunere de cercetare pentru centrul de documentare care va fi iniţiat la Cluj de Plan B) în ce măsură acest fenomen a format sau nu un aşa-numit „generation gap", o problemă de identificare a generaţiei mai tinere cu cea predecesoare, având în vedere şi nevoia urgentă a celei dintâi de a recupera într-o vreme cât mai scurtă conectarea la arta internaţională (vestică) şi de a deveni vizibilă.

Scoase acum din contextul lor de margine şi implantate în mijlocul zgomotului maşinăriei care pune lumea artei în mişcare, lucrările Ioanei Bătrânu au şi aici suficientă forţă pentru a-şi proteja enclava de linişte şi rămân, într-un fel, cu tot rafinamentul de care dispun, sălbatice şi străine, nişte curiozităţi pentru ochiul şi sensibilitatea vestică.

Astfel se explică şi titlul expoziţiei. Nu atât prin subiectele abordate, care, provenind din conflictul între interioritate şi exterioritate, o plasează pe artistă la „periferia societăţii în care trăieşte, niciodată în centrul ei", după cum ne spune textul pentru presă al galeriei. Ci mai degrabă la un nivel subliminal. Examinând aceste peisaje şi interioare complet depopulate, cu privirea oscilând între tuşele groase de pastă şi lucrurile reprezentate, brusc se face totuşi simţită o prezenţă: este prezenţa artistei iar privirea noastră se suprapune cu a ei. Însă fie că sunt interioare, fie că sunt peisaje, toate aceste imagini sunt *interiorul* melancolic al Ioanei Bătrânu în care suntem şi noi primiţi pentru a privi şi reflecta. Melancolic – pentru că s-ar putea ca acesta să fie singurul spaţiu în care aceasta pictură mai poate exista.

Summary

Ioana Bătrânu (b.1960) paints her large sized canvases of deserted sceneries – somptuous or trivial interiors, luxurious gardens and cemeteries – with richly layered, expressive brush strokes as projections of melancholia. In their Berlin spaces Galeria Plan B have put up a solo exhibition of Ioana Bătrânu entitled *Margins* showcasing representative works from the 1990s until today.

The grave expressivity of Bătrânu's painting style has met both with approval and criticism during some of her past shows. While some critics praised the artistic sensibility from which these imageries have emerged, others dismissed Bătrânu's style as anachronistic, serving a long gone artistic ideal. It's true that Bătrânu's art does not emanate contemporaneity, but it's also true that it does not lie in the artist's intention to make her art look „young" and „new". One can say that starting with the 90s she has been consciously evading from that into a traditionalist approach to painting.

But Ioana Bătrânu's artistic autarchy isn't a singular phenomenon in Romanian art. What could be called escapism, (a different kind of escapism because, paradoxically, it happened after the fall of communism) can also be understood as an endeavour to find back to the (pre)modernist tradition whose further developments in Romania had been brutally put a stop to by the emergence of the communist rule. It would be thus interesting and worth a more thorough analysis to see in which ways this phenomenon could have caused a generation gap, and how the young generations have coped with this while simultaneously striving to connect to Western art and generate their own identity and visibility.

Displaced from their original marginal context and implanted right into the noise of the art world machinery, into the Berlin gallery spaces, Ioana Bătrânu's paintings still seem to be able to preserve their enclave of silence, while at the same time appearing as small curiosities to the Western eye and sensibility.

The title of the show thus holds more truth than one would think. It's less a matter of the „peripheric" subjects which place the artist outside the center of society, as the press release reads. It rather happens on a subliminal level. Examining these deserted landscapes and interiors, our gaze oscillating between the thickly layered paint and the depiction of an object, we suddenly become aware of a presence: it is the artist's presence and our overlapping gazes that startle us. Be they interiors or landscapes, all of these images are Ioana Bătrânu's melancholic interior we are granted to gaze into and reflect upon. Why melancholic? Because this may be the only space left for this painting.

Martin Honert

Martin Honert. Kinderkreuzzug
7 octombrie 2012 – 7 aprilie 2013
Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin

text de **Ioana Ciocan**

Din axa centrală a Muzeului de Artă Contemporană din Berlin, exact la intrarea în expoziţia personală a lui Martin Honert, iese, la fel ca „Ozana cea frumos curgătoare şi limpede ca cristalul", Cruciada Copiilor *(fig. 1). Strania cruciadă – de fapt cruciade, una desfăşurându-se în Franţa şi cea de-a doua în Germania - s-a petrecut în anul 1212.*

Jos:
Martin Honert, Kinderkreuzzug, 1985-87, răşină poliuretanică, acrilic, ulei, pânză, înălţime cca 165 cm, relief: 200 x 160 cm, pictura: 430 x 265 cm, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012. Foto: David von Becker; Courtesy Johnen Galerie, Berlin und Matthew Marks Gallery, New York
Martin Honert, Kinderkreuzzug, 1985-87, polyurethane resin, acrylic, oil, canvas, height approx. 165 cm, relief: 200 x 160 cm, painting: 430 x 265 cm, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012. Foto: David von Becker; Courtesy Johnen Galerie, Berlin und Matthew Marks Gallery, New York

Pagina următoare:
Imagine din expoziţia Martin Honert. Kinderkreuzzug, Hamburger Bahnhof 2012, cu Mit den Werken Star, 1992, şi Feuer, 1992; © VG Bild-Kunst, Bonn 2012 / MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main. Foto: David von Becker; Courtesy Johnen Galerie, Berlin und Matthew Marks Gallery, New York
Image from the exhibition Martin Honert. Kinderkreuzzug, Hamburger Bahnhof 2012, with Mit den Werken Star, 1992, and Feuer, 1992; © VG Bild-Kunst, Bonn 2012 / MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main. Foto: David von Becker; Courtesy Johnen Galerie, Berlin und Matthew Marks Gallery, New York

Din şirul lung format de copiii pictaţi de Honert pe pânză, se desprinde o iarbă din răşină poliuretanică, ce pare că se scurge direct din pânză, pe podeaua expoziţiei. Culori puternice se regăsesc în amănuntele vestimentare ale anului 1212, dar nu şi la ochii personajelor. Detaliile ochilor lipsesc cu desăvârşire: copiii cruciaţi sunt orbiţi de crezul lor. Copilăria şi poveştile ei îi servesc lui Martin Honert ca punct de plecare al sculpturilor sale semitridimensionale într-un mod lucid şi deloc nostalgic. Reliefuri subţiri pictate, pânze, pictură pe sticlă, casete sau focuri luminoase, contururi sârmoase, pioni de jucărie supradimensionaţi, jeleu mişcător, sculpturi uriaşe. Pe scurt, tot repertoriul artistic al sculptorului Martin Honert, ce se întinde pe zeci de ani, este expus în Hamburger Bahnhof, în expoziţia *Kinderkreuzzug* (Cruciada Copiilor). Amintirile artistului se contopesc şi produc un amalgam de idei vizuale (fig. 2), ca în *Ein Szenisches Modell des Fliegenden Klassenzimmers*, unde artistul foloseşte elemente extrem de diferite ca limbaj, dar care stau perfect împreună. Honert îşi reproduce propria copilărie, din care extrage bucăţi profund personale, în care se regăseşte preocuparea pentru autenticitatea detaliului (fig. 3).

Descoperim, totuşi, şi un anume tip de candoare emoţională, pe care artistul o transmite chiar prin mediul sintetic al materialului folosit la personajele sculptate după vechi fotografii de familie şi persoane dragi din copilăria sa. Dacă copiilor cruciadei le lipsea cromatica la nivelul ochilor, personajele realizate după fotografii nu au niciun fel de detaliul volumetric la nivelul feţelor, artistul optând pentru un volum coloristic aflat sub stratul de răşină transparentă. Extrem de interesante şi fascinante, ca textură şi semi-transparenţă, sunt experimentele cu materiale acrilice şi diverse tipuri de răşini sintetice, pe care Martin Honert le foloseşte din plin (fig. 4).

Ştiam că epoca bronzului şi a marmurei se află la un vrednic apus, dar, cu toate acestea, am fost surprinsă de perfecţiunea meticuloasă a lui Martin Honert în prelucrarea suprafeţei prin folosirea de materiale sintetice.

Transparenţa creată de răşina poliuretanică în amestec cu nisipul, mai ales pe portretele de după anul 2000, sunt spectaculoase şi au o strălucire vecină cu cea a glasiului maeştrilor olandezi de secol XIV.

Pagina alăturată (sus):

Imagine din expoziţia Martin Honert. Kinderkreuzzug, Hamburger Bahnhof 2012, cu Mit den Werken Englischlehrer, 2011, şi Linde, 1990; © VG Bild-Kunst, Bonn 2012. Foto: David von Becker Courtesy Johnen Galerie, Berlin und Matthew Marks Gallery, New York
Image from the exhibition Martin Honert. Kinderkreuzzug, Hamburger Bahnhof 2012, with Mit den Werken Englischlehrer, 2011, and Linde, 1990; © VG Bild-Kunst, Bonn 2012. Foto: David von Becker Courtesy Johnen Galerie, Berlin und Matthew Marks Gallery, New York

Pagina alăturată (jos):

Martin Honert, Ein Szenisches Modell des Fliegenden Klassenzimmers, 1995 polistiren, raşină epoxidică, pictură, lemn, aria instalaţiei: 400 x 600 x 400 cm; © VG Bild-Kunst, Bonn 2012. Foto: David von Becker Courtesy Johnen Galerie, Berlin und Matthew Marks Gallery, New York Martin Honert, Ein Szenisches Modell des Fliegenden Klassenzimmers, 1995 polystyrene, epoxy resin, paint, wood, installation area: 400 x 600 x 400 cm; © VG Bild-Kunst, Bonn 2012. Foto: David von Becker Courtesy Johnen Galerie, Berlin und Matthew Marks Gallery, New York

Martin Honert

Martin Honert. Kinderkreuzzug
October 7th 2012 – April 7th 2013
Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin

text by **Ioana Ciocan**

From the central axis of the Contemporary Art Museum in Berlin, just at the entrance to Martin Honert's personal exhibition, just like "The beautifully flowing and crystal clear Ozana", The Children's Crusade reveals itself to the eye (image 1). The unusual crusade (crusades, actually - the first taking place in France and the second one in Germany, in the same year) dates back to the year 1212. From the long string of children painted on canvas, polyurethane resin grass breaks away, appearing to drip on the floor of the exhibition space. The vivid colors are found in the garment details of the year 1212, except for the eyes of the characters which are completely missing: the children crusaders are blinded by their creed. Childhood and its stories serve as a starting point for Honert's semi-three-dimensional sculptures, in a way that is lucid and not in the slightest nostalgic. Thin painted land-forms, canvases, painting on glass, or luminous fires, wiry contours, oversized toy pawns, moving jelly, giant sculptures. In brief, the whole of sculptor's Martin Honert artistic repertory, spanning over decades, is being shown at Hamburger Bahnhof, in the Children's Crusade exhibition. The artist's memories seem to merge between themselves, producing a blend of visual ideas (image 2), like in Ein Szenisches Modell des Fliegenden Klassenzimmers, where the artist uses elements that belong to extremely different languages, but that sit perfectly together. Honert reproduces his own childhood, extracting bits and pieces that are deeply personal to him, pieces in which we recognize his preoccupation with the authenticity of detail (image 3). Nonetheless, a certain type of emotional candour is to be found, transmitted by the artist through the synthetic medium of the material itself, used in the characters sculpted after old family photographs and dear figures from his childhood. If the children of the crusade lacked any chromatic presence in the eyes, the characters shaped after photographs have no volumetric detail in their faces, the artist opting for a colossal volume underneath the layer of transparent resin. Extremely interesting and fascinating in their texture and semi-transparency are the experiments with acrylic materials and various types of synthetic resins that Martin Honert uses abundantly (image 4).
Despite being well aware of the bronze and marble age reaching its worthy demise, I was surprised by Martin Honert's meticulous perfection in processing a surface by using synthetic materials. The transparency created by the polyurethane resin mixed with sand, especially in the portraits following the year 2000, is spectacular, with a glow resembling that of the 14th century Dutch Masters' gloss.

Traducere de Ana Nicolescu

Arta rusă „sparge gheaţa" la Galeria Saatchi din Londra

Sus (stânga-dreapta):
1. Reconstituirea expoziţiei SOTS Art: Vitaly Komar & Alexander Melamid. Foto: Diana Dochia
The reenactment of the exhibition SOTS Art: Vitaly Komar & Alexander Melamid. Photo: Diana Dochia
2. Retro-modernism, lucrări de Oskar Rabin din Colecţii private. Foto: Diana Dochia
Retro-Modernism, works by Oskar Rabin from Private Collections. Photo: Diana Dochia

„Breaking the Ice: Moscow Art, 1960-1980"
Saatchi Gallery, Londra
21 noiembrie 2012 – 24 februarie 2013
Curator: Andrei Erofeev

text de **DIANA DOCHIA**

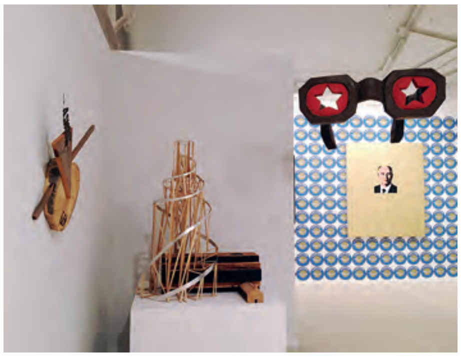
Galeria celebrului şi non-conformistului colecţionar Charles Saatchi a expus de curând artă contemporană rusă din perioada sovietică şi post-sovietică.

Două expoziţii, gândite ca un pandant una faţă de alta, problematizează pe de o parte dezvoltarea artei neoficiale din perioada imediat următoare morţii lui Stalin, în „Breaking the Ice: Moscow Art, 1960 - 1980", curator Andrei Erofeev; şi, pe de altă parte, arta din perioada post-sovietică, pornind de la un fragment dintr-un discurs al lui Stalin din 1935, în „Gaiety is the Most Outstanding Feature of the Soviet Union", curator Charles Saatchi. Cele două expoziţii se completează reciproc oferind un mod cuprinzător de înţelegere atât a artei ruse, cât şi a modului de gândire şi dezvoltare a artei şi a sistemului artistic din statele Sovietice şi ex-Sovietice.
„Breaking the Ice: Moscow Art, 1960-1980" este dedicată primelor trei decenii ale Noii Şcoli de artă modernă din Moscova, care avea să marcheze arta post-stalinistă. Este vorba, în primul rând, de o varietate de maniere individuale care au apărut mai mult sau mai puţin concomitent şi care nu pot fi integrate într-un singur stil sau mişcare artistică. Însă putem distinge două moduri de raportare a artistului la lumea în care trăieşte. Sunt, pe de o parte, artiştii conştienţi de modul în care se dezvoltă arta în afara Cortinei de Fier, în afara cenzurii şi a limitărilor – şi artiştii care se referă direct la contextul de asuprire politică a sistemului Sovietic, sistem care face aproape imposibilă o viziune artistică independentă şi clar definită. Prima direcţie este dată de relaţionarea cu arta vestică prin integrarea elementelor preluate din cadrul artei abstracte, a artei pop şi a conceptualismului, însă filtrate şi decantate prin prisma traiului în societatea sovietică. Cea de-a doua direcţie ia naştere în urma interacţiunii dintre artist şi regimul autoritar. Astfel, retro-modernismul, arta metafizică şi SOTS art pun în discuţie instituţiile şi cultura ideologică a statului sovietic.
Arta abstractă devine model de emulaţie după moartea lui Stalin, fiind un mod de răscoală împotriva „realismului socialist". Lucrările lui Vladimir Nemukhin, Lydia Masterkova, Yuri Zlotnikov intră în dialog şi încearcă să radicalizeze elementele de artă abstractă preluate de la Malevich şi Mondrian.
Arta pop rusă înfăţişează precaritatea şi lipsa informării în perioada sovietică, obiectele banale devenind obiecte ce au încărcături estetice în lucrările lui Mikhail Roginsky. Practic, arta pop rusă poate fi considerată ca fiind apropiată, ca ideologie, de arta pop americană, dar stilistic ea are multe elemente ce ţin de „Noul realism" european.
Arta conceptuală din Moscova este mai degrabă autobiografică şi literară, decât filosofică şi teoretică, ca în cazul artei vest-europene. Ilya Kabakov explica că aceşti artişti conceptualişti ruşi au preferat în locul metafizicii „un relativism al adevărului calificat al oricărui concept".
Retro-modernismul avea să ia naştere din dorinţa exacerbată de a portretiza realitatea prin filtrul culturii timpurii a începutului de secol XX, crezând astfel că prin înlocuirea limbajului raţional cu cel emoţional se va descoperi o manieră individuală de lucru. Oleg Tselkov sondează până la exasperare formula fovistă, iar Oskar Rabin este tributar simbolismului târziu de sorginte expresionist existenţială şi „Noii Obiectivităţi" germane.
Încercarea de evadare din realitate apare în arta metafizică în care, practic artiştii resping realitatea înconjurătoare. Este un mod de a lupta cu atacul ideologic al autorităţilor. Lumile paralele şi plonjarea în adâncurile secrete ale conştiinţei aveau să se materializeze în lucrările lui Vladimir Weisberg, Dimitry Plavinsky, Dimitri Krasnopevtsev şi să devină o direcţie majoră în anii 1960-1970.
Sots art este cel mai recunoscut stil al artei ruse din această perioadă deoarece el se construieşte ca un joc făcut din imagini emblematice, mituri şi personaje politice ale aparatului sovietic. Denumirea conţine iniţialele a două mişcări aparent incompatibile: realismul socialist şi arta pop. *Sots art* a fost inventat de doi artişti din Moscova, în 1972, Vitaly Komar şi Alexander Melamid. Secţiunea destinată acestui stil din expoziţia „Breaking the Ice: Moscow art 1960-1980" este o reconstrucţie a expoziţiei ce ar fi trebuit să aibă loc în 1973, semnată Komar şi Melamid. Expoziţia a fost interzisă de aparatul de stat. Artiştii *Sots Art* încercau să distrugă orice formă de cultură care era generată de cultul personalităţii sau impusă de autorităţi, orice formă impusă care nu acceptă critica şi erau împotriva ideii de normă de orice tip.
Galeria Saatchi oferă un exemplu curatorial demn de urmat pentru orice curator care trăieşte într-o ţară post-comunistă. Această expoziţie clarifică toată istoria ultimilor cincizeci de ani din spatele Cortinei de Fier.

The Russian Art "breaks the ice" at Saatchi Gallery, London

text by **DIANA DOCHIA**

Jos:
1. Reconstituirea expoziției SOTS Art: Vitaly Komar & Alexander Melamid. Foto: Diana Dochia
2. The reenactment of the exhibition SOTS Art: Vitaly Komar & Alexander Melamid. Photo: Diana Dochia
3. Retro-modernism, lucrări de Oskar Rabin din Colecții private. Foto: Diana Dochia
Retro-Modernism, works by Oskar Rabin from Private Collections. Photo: Diana Dochia



The gallery of the famous and nonconformist art collector Charles Saatchi exhibited recently the Russian contemporary art during the Soviet and post-Soviet periods. Two exhibitions, designated as a whole, bring into discussion on the one hand the development of unofficial art from the period immediately following Stalin's death with "Breaking the Ice: Moscow Art, 1960-1980", curator Andrei Erofeev; and on the other hand, the art during the post-Soviet period, having a starting point a speech of Stalin held in 1935, in the exhibition "Gaiety is the Most Outstanding Feature of the Soviet Union", curator Charles Saatchi. The two exhibitions complete each other providing an ample way of understanding both the Russian art and the way of thinking and developing the art and the artistic system in Soviet Union and ex-Soviet countries during the post-Soviet period.

"Breaking the Ice: Moscow Art, 1960-1980" is dedicated to the first three decades of the New School of Modern Art in Moscow, which would mark the post-Stalinist art. First of all, it is about a variety of individual approaches that occurred more or less simultaneously and cannot be integrated into a single artistic style or movement. One can distinguish two ways in which the artist relates with the world he is living in. First, the artists aware of how art developed outside the Iron Curtain, outside censorship and limitations; and secondly, the artists who refer directly to the political oppressive context of the Soviet system that makes almost impossible an independent and well defined artistic vision. The first direction is given by the relationship to the Western art by integrating elements taken from abstract art, pop art and conceptualism, filtered and clarified in terms of living in the Soviet society. The second direction arises from the interaction between the artist and the authoritarian régime. In this way, Retro-Modernism, Metaphysical Art and SOTS Art bring into discussion the institutions and the ideological culture of the Soviet state.

Abstract art becomes an emulative model after Stalin's death, being a way of rebellion against socialist realism. The works of Vladimir Nemukhin, Lydia Masterkova, Yuri Zlotnikov enter into a dialogue and try to radicalize elements of abstract art taken from Malevich and Mondrian.

Russian pop art puts forward the precariousness and lack of information during the Soviet period, everyday objects becoming objects with aesthetic meanings in Mikhail Roginsky's works. Practically, Russian pop art can be considered as being close to American pop art as ideology, but stylistically it has many elements related to the European "New Realism". Conceptual art in Moscow is autobiographical and literary rather than philosophical and theoretical, as in the European western art. Ilya Kabakov explained that these conceptualist artists instead of metaphysics preferred the concept of "relativism instead pf the proclaimed truth of every concept". Retro-Modernism arises from the exacerbated desire to portray reality through the filter of the early culture from the beginning of the 20th century, thinking that, by replacing the rational language with an emotional one, they will discover an individual manner of work. Oleg Tselkov thoroughly explores the fauvism formula and Oskar Rabin is tributary to the later symbolism with existential expressionist origins and to German "New Objectivity".

The trying of escaping from reality appears in Metaphysical Art where the artists practically reject the environmental reality. It is a way of fighting with authority's ideological attack. Parallel worlds and exploring the profound secrets of consciousness will materialize in Vladimir Weisberg', Dimitry Plavinsky', Dimitri Krasnopevtsev' works and will become a major direction during 1960-1970.

SOTS Art is the most famous style of Russian art during this period, because is designed as a game made from iconic images, myths and political figures of the Soviet apparatus. The name contains the initials of two apparently incompatible movements: Social Realism and Pop Art. SOTS Art was invented by two artists from Moscow in 1972, Vitaly Komar and Alexander Melamid. The section dedicated to this style in the exhibition ´Breaking the Ice: Moscow art 1960-1980" is a reconstruction of the exhibition that should have taken place in 1973, signed by Komar and Melamid. The exhibition was forbidden by the state apparatus. The SOTS Art artists were trying to destroy any form of culture that was generated by the cult of personality or imposed by authorities, any imposed form that didn't support critique; they were also against the idea of any kind of rule. Saatchi Gallery offers a curatorial approach worth following by any curator who lives in a post-communist country. This exhibition clarifies all the history of the last fifty years behind the Iron Curtain.

Transmediale. Back to Earth

Transmediale / festival for media art and digital culture, Berlin
transmediale.13: BWPWAP – Back When Pluto Was a Planet
artistic director: Kristoffer Gansing
29 ianuarie – 3 februarie 2013

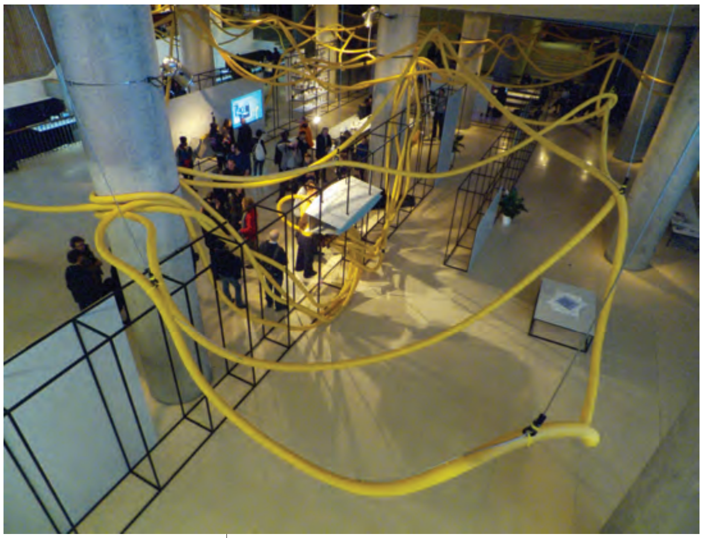
text de **DAN MIHĂLŢIANU**

(BWPWAP) Back When Pluto Was A Planet, *arhitectura terestră avea ambiţii spaţiale, vezi Haus der Kulturen der Welt (Casa Culturilor Lumii), construită la sfârşitul anilor '50 după planurile arhitectului american Hugh Stubbins şi donată de Guvernul American oraşului Berlin pentru a funcţiona ca Sală de Congrese (Kongresshalle). Din 1989, devine centru de artă contemporană non-europeană şi este locul unde în ultimii ani se desfăşoară festivalul Transmediale.*

Back When
Mobile phones were dumb. Letters traveled by pneumatic air. Tweeting was for birds. Users were chatting on the Minitel. ICQ beat IRC. Xerox challenged the Thermofax. YouTube was just another Web 2 start-up. Fax was the new Telex. You were calling up Bulletin Board Systems. Only university students were using facebooks. History had ended. We had nine planets.
Pluto Was A Planet.
Cu acest titlu şi statement extrem de sugestiv (a cărui traducere în română pare inutilă), *Transmediale 2013* vrea să aducă în discuţie situaţia inconfortabilă a artei mediale din ultimele decenii, aruncând o privire critică asupra noilor tehnologii media şi a reformulării practicilor artistice actuale, într-o succesiune de evenimente conferinţe, ateliere (workshops), expoziţii, instalaţii interactive şi participative, performances, screenings şi alte forme media-artistice, timp de aproape o săptămână (în mod simbolic, durata unei zile pe Pluto: 24h = 6,378 zile terestre).
Teme apropiate, în diverse variaţii, DIY (Do It Yourself), PIY (Play It Yourself) şi altele, au fost puse în discuţie repetat de Transmediale de-a lungul timpului, devenind la un moment obiectul criticilor unor analişti media, ce considerau că „media art a murit fără că nimeni să îşi dea seama" *(Media Art Died But Nobody Noticed*, February 7, 2006, Mazine. http://www.mazine.ws/node/230 Submitted by Armin Medosch).
În această ultimă ediţie, *Transmediale* încearcă să analizeze viteza cu care aşa-zisele „noi medii" devin anacronice, „obsolete", ieşind din interesul economic şi artistic fără

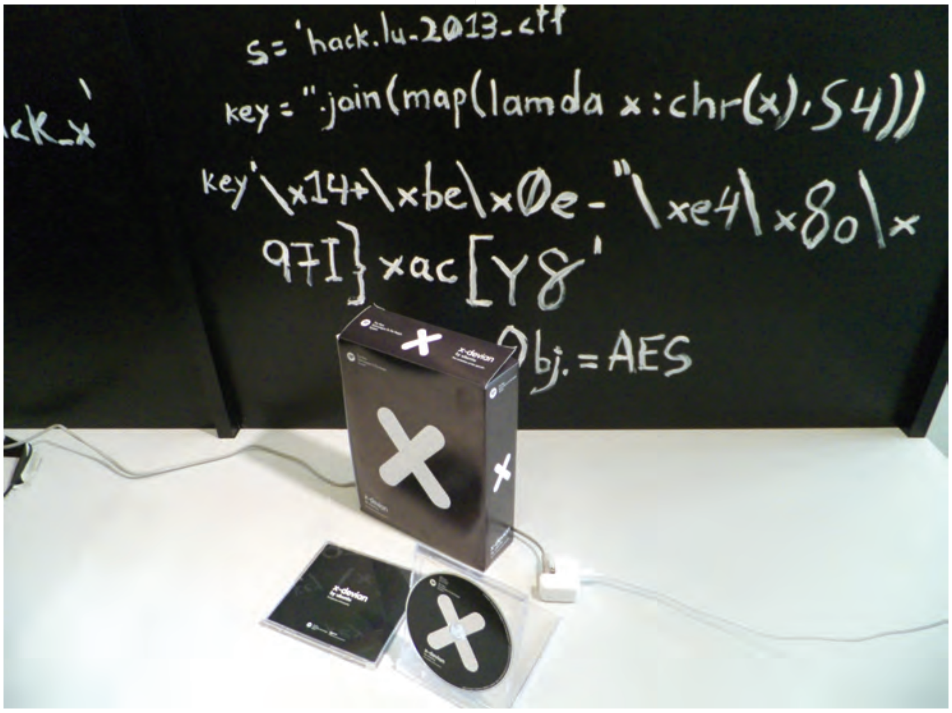
Alături
Post-Digital Publishing, workshop coordonat de Florian Cramer, Alessandro Ludovico, Simon Worthington.

De sus în jos:
1. Haus der Kulturen der Welt, Berlin, februarie 2013.
2. PNEUMAtic circUS (detaliu).
3. 8Skizo-Embassy, Brandon LaBelle, sound installation, The Embassy Reconstructed, Nordic Embassies Berlin / Transmediale, 2013



a-şi fi epuizat întregul potenţial estetic şi tehnic, în viteză şi mai mare de a fi înlocuite cu alte noi medii şi tehnologii, care la rândul lor vor deveni curând depăşite.
Utopia socio-politico-tehno-ştiinţifico-culturală, întreţinută în ultimul secol de fascinaţia şi adicţia (dependenţa) pentru succes, progres, angajare şi activism „futurologic", caracteristică generaţiei postbelice cunoscută sub numele de „Baby Boom Generation", a suferit o cădere dramatică odată cu depăşirea „barierei mentale" a anului 2000, ce a acţionat ca un fel de bornă romantică, marcând intrarea ipotetică într-o Nouă Lume („New Brave World", ori eventual „Communism"). Nu a mai durat mult până ce Pluto (2006) a fost declasat de la rangul de Planetă, la cel de Planetă Pitică (Dwarf Planet), alăturându-se altor peste 40 de obiecte cosmice de dimensiuni similare ce gravitează în jurul soarelui.

Back to earth, Re-thinking, Re-enhancing, Re-making, Re-doing, Re-engagement, Re-appropriation, Re-contextualization, Re-mediation şi multe alte Re-uri, sunt tendinţe ce fac deliciile artei actuale. Acest fenomen, devenit vizibil cu „ochiul liber" exact în preajma dispariţiei lui Pluto din „vizorul" nostru, este eventual şansa, cum se consideră în documentele de presă *Transmediale 2013*, de a găsi răgazul pentru a aprofunda, regândi şi renegocia întregul context al practicilor artistice actuale în raport cu Noile Medii şi Cultura Digitală. Toate acestea sunt puse sub semnul „Muzeului Imaginar" (evident al lui André Malraux), ca un cadru (framework) pentru „interogarea procesului de decontextualizare şi recontextualizare a trecutului, prezentului şi viitorului, ce are loc în cultura-network contemporană (Contemporary Network Culture)".
Seria de expoziţii şi instalaţii, ilustrând unele idei şi concepte enunţate deja, printre câteva altele, reciclează obiecte, aparate şi tehnologii desuete, de la poştă pneumatică la xerox, de la tubul catodic la camera video (analog), de la turntable (lector de discuri vinyl) la CD-player şi aşa mai departe. Toate acestea, combinate cu tehnologii, programe şi echipamente de ultima oră, sunt lucrări realizate în colaborare de artişti, echipe şi colective media-artistice, fiind grupate în jurul a trei nuclee expoziţionale: *OCTO PC7C-1 / Pneumatic Circus, ReFunct Media #5* şi *The Miseducation of Anya Major (Tools of Destroyed Creativity, Imaging with Machine Process, The generative Art of Sonia Landy Sheridan, Evil Media Distribution Centre)*.
La acestea se adaugă câteva evenimente adiacente desfăşurate în afara sediului central (HKW) şi răspândite prin Berlin, printre care: *The Embassy Reconstructed* (Nordic Embassies Berlin), *Torrential Forms* (Collegium Hungaricum, Berlin) şi *In that Weird Age, CTM.13 – The Golden Age. Festival for Adventurous Music and Arts* (Kunstraum Bethanien Berlin).
Cum sugerează titulatura (trans-mediale), festivalul abordează fenomene artistice ce transcend mediile, fiind accesibile unei audienţe ce transcende generaţii, categorii sociale şi culturale: de la preşcolari la octogenari, de la art-connoisseurs la mediafreaks, de la art-aficionados la art-tourists şi până la curioşi ocazionali, fiecare găsind câte ceva demn de interes, de a se lăsa uimiţi ori entuziasmaţi.



Sus, de la stânga la drepta
1. ReFunct Media #5, Benjamin Gaulon, Karl Klomp, Tom Verbruggen, Gijs Gieskes cu Pgillip Stearns şi Peter Edwards. 2013.
2. PNEUMAtic circUS, OCTO P7C-1, o colaborare între reSource transmedial culture berlin/transmediale, Telekomunisten collective şi raumlabor berlin, 2013.
3. net.art generator, Cornelia Sollfrank, networked image-generating software, 1999.
4. X-Devian, The New Technology to the People System, Daniel Garcia Andújar, interface hack, 2007-2013.

Tate Modern: La momentul picturii

A Bigger Splash. Painting After Performance
Tate Modern, Londra
14 noiembrie – 1 aprilie 2013
Curator: Catherine Wood

text de **SIMONA NASTAC**

În 1951, filmat în împrejurimile studioului său din Springs, New York, Pollock afirma: „Pictura mea este directă. Vreau să-mi exprim emoţiile, nu să le ilustrez." În acelaşi timp, Motherwell spunea: „preocuparea lui Pollock este să descopere care este adevăratul său subiect. şi cum pictura este mediul conştiinţei lui, rezolvarea trebuie să rezulte din procesul picturii înseşi".

Aceasta pare să fie şi premisa expoziţiei *A Bigger Splash. Painting After Performance*, recent deschisă la Tate Modern, care examinează relaţia dintre pictură şi performance după anii '50. Pollock, de Kooning, Newman şi Rothko au iniţiat la vremea respectivă un proces radical de redefinire a picturii ca „o arenă, un spaţiu al acţiunii, al evenimentului" (Harold Rosenberg). Aflaţi la momentul picturii, artiştii înşişi devin actanţi, confruntând cu violenţă afazică codurile clasice ale limbajului – figura, linia, culoarea – în procesul articulării unei sinteze libere de valori externe picturii înseşi.
Pictura lui Pollock *Summertime* şi filmul asociat realizat în 1951 sunt juxtapuse în spaţiul expoziţiei cu pictura lui Hockney *A Bigger Splash* (1967) şi filmul cu acelaşi titlu de Jack Hazan din 1974. În timp ce pânza lui Pollock este un document în timp real al apariţiei picturii în 50 de minute, pictura lui Hockney este o capodoperă a iluziei şi artificiului. Stropii împroşcaţi de un personaj imaginar plonjat în azurul piscinei din Los Angeles apar, ca la Pollock, produsul unui gest dinamic de proiectare a culorii pe suprafaţa pânzei; când, în fapt, au fost pictaţi minuţios în două săptămâni. Filmul lui Hazan reflectă acelaşi teatralism stilizat care suprimă limita dintre real şi fictiv: picturile lui Hockney devin scenografia unui spectacol flamboiant, în care artistul performează diverse roluri cotidiene.
Niki de Saint Phalle şi Yves Klein sunt exponenţii aceleiaşi problematizări a raportului pictură-acţiune în anii '60. de Saint Phalle a creat celebrele *Shooting Paintings* în performanţe publice fotografiate şi filmate de presă şi televiziuni. În mod similar, Yves Klein creează *Antropometriile* în faţa audienţei, folosind modele feminine vii (living brushes), care impregnează suprafaţa pânzei cu albastrul pur al ideii, IKB. Premisa sa artistică a şocat Parisul la vremea respectivă – arta conceptuală era în gestaţie. Andy Warhol, Jeff Koons sau Damien Hirst n-ar fi existat fără geniul lui.
Acţionismul vienez este ilustrat prin lucrările lui Nitsch, Muehl, Brus şi Schwarzkogler. Extremismul transgresiunilor corporale (autopictarea, automutilarea, uzul propriilor excremente şi al sângelui animalelor sacrificate), alături de critica radicală a statului au generat conflicte grave cu autorităţile vremii. Practica lor artistică poate fi definită ca o formă de purificare a corpului şi mentalului reprimate de politică şi societate: „Arta nu este artă, ci politică care creează noi estetici, noi stiluri de comunicare" (Muehl, 1964).
Anii '70 includ o pleiadă de artişti pentru care pictura se redefineşte distinct, prin încorporarea de medii care fac vizibile şi totodată disimulează suprafeţele pe care se aplică culoarea, precum costumul, măştile, machiajul şi decorul de teatru. Alături de Oiticica, Kusama şi Nauman, o regăsim pe Geta Brătescu într-o expunere comparativă cu artistul britanic Stuart Brisley. În acţiunea „Către alb" din 1975, artista este gradual obliterată de alb, într-o instalaţie care reconfigurează spaţiul atelierului. Brisley fuzionează similar cu spaţiul în care performează: în 1975, în Varşovia, artistul încearcă să urce un perete al studioului, a cărui podea este inundată de vopsea. Artistul este ghidat la fiecare încercare de fotograful care documentează acţiunea şi care-i spune unde se află în relaţie cu zidul. Deloc întâmplător, acelaşi fotograf îl ghidase pe Brisley cu un an mai devreme la prima sa incursiune de cealaltă parte a zidului, în Berlinul de Vest.
Expoziţia este gândită în două secţiuni distincte: prima reflectă experimentele anilor '50-'80 împotriva constrângerilor uzuale ale picturii şi reinventarea ei ca acţiune, ritual şi proces participativ, în timp ce a doua secţiune este dedicată artiştilor contemporani care integrează aceste dezvoltări în practica lor şi extind continuu posibilităţile picturii, precum Karen Kilimnik, IRWIN şi Lucy McKenzie.
Dinamica relaţiei pictură-performance este dificil de cuprins, chiar într-o expunere generoasă precum cea de la Tate Modern, desfăşurată în 13 săli. Curatoarea Catherine Wood consideră esenţială examinarea relaţiei artelor „majore" (pictura şi sculptura) cu cele „minore" (performance şi film), chiar în spaţiul muzeului. *A Bigger Splash* oferă un răspuns memorabil la permanenta nelinişte despre limitele picturii şi ale spaţiului-timp.

Pagina alăturată, de sus în jos:
1. Stuart Brisley
2. Lucy McKenzie

Dreapta, de sus în jos:
1. Geta Brătescu
2. Stuart Brisley

Tate Modern: At the Moment of Painting

text by **SIMONA NASTAC**

In 1951, filmed in the surroundings of his studio in Springs, New York, Pollock affirmed: "My painting is direct. I want to express my emotions, not to illustrate them". At the same time, Motherwell emphasised: "Pollock's concern is to discover what his true subject is. And since the painting is the medium of his consciousness, the resolution must result from the process of painting itself".

This appears to be the very premise of the exhibition *A Bigger Splash. Painting after Performance*, recently opened at Tate Modern, which examines the relationship between painting and performance after the '50s. Pollock, de Kooning, and Rothko initiated at the time a radical process of redefining the painting as "an arena, a space of action, of event". At the moment of painting, the artists become performers, confronting the classical codes of the language – figure, line, colour – in order to produce a synthesis free of values external to the medium itself.

Pollock's canvas *Summertime* is presented in the exhibition alongside Hockney's iconic painting *A Bigger Splash* (1967) and Jack Hazan's docu-fiction from 1974. Whilst Pollock's canvas is a real time document of the emergence of the painting in 50 minutes, Hockney's work is a masterpiece of artifice. The water drops may seem painted in an instant, but in fact they were meticulously painted over a period of two weeks; likewise, the film reflects the same polished theatricality, transforming Hockney's paintings into a stage set for his various mundane roles. Niki de Saint Phalle and Yves Klein are the exponents of the painting-performance rapport in the'60s. de Saint Phalle' *Shooting Paintings* were created in public performances photographed and filmed by the media. Similarly, Yves Klein created the *Anthropometries* in front of the audience, using female models (living brushes), who impregnate the canvas with the pure blue of the idea, the IKB. The Viennese Actionism is illustrated by the works of Nitsch, Muehl, Brus and Schwarzkogler. The extremism of their bodily transgressions along with the radical critique of the state generated serious conflicts with the authorities. For them, "art is not art, but politics that creates new aesthetics, new ways of interaction" (Muehl, 1964).

The '70s include a collection of artists for whom painting absorbs media that both highlights and conceals, such as costumes, masks, and stage design. Alongside Oiticica, Kusama and Nauman, we find Geta Brătescu's performance Towards White that presents the gradual obliteration of the artist by the white of an installation in her studio in Bucharest.

A Bigger Splash is conceived in two distinct sections: the 1950-1980 period of experiments against the natural limitations of the painting, and the contemporary artists who continuously extend the possibilities of the medium, such as Karen Kilimnik, IRWIN and Lucy McKenzie. Although it is difficult to encompass the complex dynamics of the painting-performance relationship, the exhibition offers a memorable answer to the permanent anxiety about the limits of the painting and of space and time.

Noua obiectualitate
şi producţia artistică de subiectivitate: dOCUMENTA 13 în contextul capitalismului cognitiv

9 iunie – 16 septembrie 2012
Kassel

text de **CRISTIAN NAE**

Noua obiectualitate

„ (...) Vreau să atrag atenţia asupra extremei răspândiri – a virtualei universalităţi – a acelei sensibilităţi sau acelui mod de a fi pe care l-am caracterizat drept corupt sau pervertit de teatru. Suntem cu toţii literalişti în cea mai mare parte a vieţilor noastre. Prezenţa este graţie." (1)

Cu aceste cuvinte, Michael Fried îşi încheia celebrul articol „Artă şi Obiectualitate". Separând arta care eludează obiectul pentru a deveni metaforă sau simbol de arta minimală, care literalizează înţelesurile, focalizând astfel atenţia privitorului asupra materialităţii obiectuale, a prezenţei concrete a obiectului în faţa privitorului, Fried denunţă, cu o sintagmă devenită celebră, caracterul teatral al artei minimale. În opinia sa, „sensibilitatea literalistă este teatrală întrucât se preocupă de circumstanţele efective în care privitorul întâlneşte opera literalistă" (2). Altfel spus, prezenţa obiectului crează o situaţie de receptare similară unei scene, pentru care atât prezenţa obiectului, cât şi cea a spectatorului sunt necesare. Fără a forţa o asocierea cu arta minimală, ci mai curând cu mecanismele de prezentare şi interacţiune perceptuală sugerate de analiza lui Fried, Documenta 13, deschisă în vara anului 2012, a constituit, fără îndoială, un eveniment artistic caracterizat, din perspectiva spectatorului, prin scenografia expoziţională complexă, copleşitoare cel puţin din perspective numărului de lucrări (peste 300) şi a spaţiilor în care acestea erau prezentate. Prezenţă stranie, câtă vreme o altă caracteristică a acestei ediţii putea fi reprezentată de tentativa de a recupera aura operei de artă, asociată valorii de cult a obiectului unicat (3). Spre deosebire de prezenţa intruzivă a obiectului în câmpul perceptual al spectatorului în relatarea oferită de Fried, întâlnirile dintre public şi obiectele artistice erau situate aici sub

semnul absenţei mai curând decât al prezenţei, al evocării mai curând decât al descrierii. Iar această ipoteză este susţinută de faptul că, de această dată, Documenta nu a avut loc doar în Kassel, ci şi în oraşe precum Kabul, Kairo, Alexandria şi Banff, topografii culturale şi zone politice la care multe dintre lucrările prezentate în Kassel fac referinţă.
Astfel, orizontul împotriva căruia se construieşte discursul curatorial devine cel al globalizării în care, datorită de-localizării constante a spectatorului în cadrul dispozitivului expoziţional conceput de curator, experienţa sincronicităţii devine imposibilă (4). Mai mult decât atât, împrumutând vocabularul psihanalitic, se sugerează faptul că obiectele joacă rolul de obiecte „tranziţionale" (5), care facilitează transferul şi asigură familiaritatea în cadrul unui exerciţiu de articulare a subiectivităţii centrat pe neurotica senzaţie de lipsă şi incompletitudine, care sfida orice perspectivă logocentrică asupra condiţiei artei sau societăţii prezente.
Ideea potrivit căreia intenţia expoziţiei de faţă este aceea de a deschide noi posibilităţi de înţelegere a prezentului înscrise în materialitatea istoriei pornind de la punctele sale de fractură poate fi urmărită în mai toate spaţiile expoziţionale. Astfel, în Muzeul Fridericianum, expoziţia mizează pe interogarea locului şi a istoriei sale, propunând în instalaţia din Rotonda intitulată „The Brain" o logică a colecţiei bazată nu pe concept, ci pe asocierea dintre opere de artă, obiecte şi documente ce evocă modul de cunoaştere naturală al cabinetului de curiozităţi şi mecanismele vizuale ale gândirii asociative specifice acestuia (6). Considerată de curator „un puzzle în miniatură al unei expoziţii ce condensează şi centrează liniile de gândire ale dOCUMENTA 13 ca întreg", instalaţia mărturiseşte interesul pentru fascinaţia pe care obiectele o exercită asupra noastră", precum şi pentru istoriile individuale şi conotaţiile schimbătoare ale acestor obiecte (7).
În lumina celor spuse mai sus, s-ar putea afirma că această ediţie a Documentei se prezenta mai curând ca o serie de experienţe estetice singulare, de tensiuni şi intensităţi afective şi cognitive asociate unei serii de obiecte capabile să ilustreze sau să provoace o serie de discursuri contradictorii. Ea devine o colecţie de situaţii artistice regizate în care certitudinile fiecăruia sunt succesiv alterate şi subminate, decât ca o platformă de dezbatere politică şi de reimaginare comunitară, precum dOCUMENTA 11, sau de chestionare istorică colectivă, precum dOCUMENTA 10 (8).

Un alt impuls etnografic?

Întreg parcursul expoziției miza pe recurența obiectului și a interdependenței dintre memoria culturală (depozitată în obiect) și memoria personală ca un câmp constant de reflecție. De pildă, Emily Jacir recupera în cadrul proiectului *ex-libris* (2010-2012) memoria culturală livrescă și urmele distrugerii acesteia, construind un monument fotografic pentru cărțile prădate de statul Israel din Palestina în 1948, dintre care aproximativ șase mii se află în Biblioteca Națională sub denumirea „Proprietate Abandonată". Prin selectarea și catalogarea unor fragmente din aceste cărți, Jacir construia un nou registru al politicilor memoriei. Proiectul lui Kader Attia *The Repair* (2012) ridica probleme privind instabilitatea interpretărilor și traducerilor culturale, precum și a semnificației etnografice și artistice a obiectelor ca mărturii ale unui sistem multistratificat de influențe culturale și politice între occident și continentul african. În cadrul instalației sale, interpretarea culturală a obiectelor se suprapune pe istoria colonială a acestor schimburi. Instalația lui Michael Rakowitz *What Dust Will Rise?* (2012) punea sub semnul întrebării violența politică și efectele sale asupra memoriei culturale. Prin duritatea și opacitatea materială a cărților sculptate în piatră cu ajutorul unor cioplitori afgani, pentru a comemora cărțile bibliotecii aflate în Fridericianum și distruse în timpul unui bombardament în 1941, istoria și cultura dobândeau o prezență mută, urme ale unui proces traumatic. Ea contrasta cu efemeritatea paginilor de hârtie arse din manuscrisele medievale cândva aflate în posesia acestei biblioteci, recuperate, dar ilizibile. Logica monumentului era astfel alterată: el comemora fără a vorbi, funcționa indexical fără a reuși să exprime, devenind însă un construct simbolic elaborat (asemenea cărților de piatră) de îndată ce își dorea să marcheze urma unei prezențe.
În spațiul din Muzeul de Istorie Naturală, Ottoneum, materialitatea părea a domina relația dintre om și natură, discursul de investigație economico-politică cu inflexiuni ecologice devenind convingător nu doar prin complexitatea problematizării discursive la nivelul imaginarului politic, ci și prin impactul somatic, deseori monumental al instalaților expuse. De pildă, în lucrarea concepută de Claire Pentecost *Soil-erg*, lingourile de pământ materializau utopia unei economii alternative celei corporatiste, extinsă astăzi asupra politicii mâncării și agriculturii, propunând o formă de schimb capabilă să înlocuiască fluxurile monetare actuale dependente de petrol. Ele rezonau cu tactilitatea fascinantă a cărților de artist produse de Amar Kanwar (*The Sovereign Forest*, 2012). Combinând ilustrația video cu formatul cărții ca mediu al istorisirii într-o instalație artistică imersivă sub raport senzorial și de o tulburătoare frumusețe vizuală, Kanwar introducea publicul într-o cvadruplă investigare a problematicii post-coloniale. Aceasta urmărea inegalitățile sociale și cele ale drepturilor de proprietate asupra pământului pe subcontinentul Indian, utilizând deopotrivă metoda ficțiunii poetice, a documentării factice și a reportajului istoric.
Exemplele de mai sus ar putea conduce la ipoteza revenirii discursului etnografic, semnalat de Hal Foster drept o caracteristică a practicii artistice a anilor nouăzeci și criticat de acesta drept o modalitate moral reprobabilă de a dobândi capital simbolic în lumea artei, prin apel la relația autentică pe care artistul o întreține cu membrii comunității respective, vorbind și acționând în numele lor. Potrivit lui Foster, discursul artistic de tip etnografic utilizează metode antropologice de investigare a localității, cu scopul de a produce un nou tip de cunoaștere cu potențial emancipator (9). Impresia revenirii unui astfel de discurs în dOCUMENTA 13 poate fi întărită de recurența unor dispozitive de expunere muzeală precum display-ul vitrinei, logica colecției muzeale și estetica arhivei. O asemenea concluzie ar fi însă pripită. Căci revizitarea acestui discurs are de fapt loc în scopul subminării pretențiilor sale de a produce cunoaștere ca o confirmare a ceea ce etnologul cunoaște deja. În contextul acestei expoziții, el pare a inversa sau suspenda modelele de interpretare dominante, prin intermediul capacității limbajului poetic de a elabora și propune ficțiuni și de a înscena lecturi conflictuale pornind de la memoria istorică înscrisă în obiect.

Cunoaștere și incertitudine. Documenta 13 în contextul capitalismului cognitiv

În raport cu investigarea resurselor artei ca platformă politică inițiată de dOCUMENTA 10 și 11 și devenită o modalitate dominantă de interpretare a artei contemporane la sfârșitul anilor nouăzeci, aș plasa așadar regimul artistic specific acestei ediții mai curând în contextul problematizărilor cu privire la formele de cunoaștere pe care arta le propune sau re-articulează în relație cu celelalte câmpuri de cunoaștere conexe (precum cel științific) și cu politicile sale, de cele mai multe ori taxate drept forme neo-liberale de instrumentalizare și capitalizare a cunoașterii (10).
Această problemă devine cu adevărat presantă dacă redefinim capitalismul actual ca pe o formă de instrumentalizare a cunoașterii, pentru care cogniția însăși devine un tip de muncă imaterială, iar practica artistică se înscrie la rândul său în acest câmp al producției de înțelesuri și de afecte (11).
Astfel, discursul cu valențe etnografice pare mai curând a se orienta către modurile de cunoaștere a lumii presupuse de investigația artistică și înscrise în formele sale de încadrare perceptuală, semnificare, vizualizare și imaginare, precum și către tipurile de experiențe și relații interumane pe care aceste explorări le face posibile în actul receptării. În piesele artistice mai sus amintite, această preocupare este recurentă. Aceste sumare observații pot fi completate cu alte asemenea procedee de investigație împrumutate din discursul altor discipline teoretice. Se pot nota, de pildă, mecanismele de filtrare textu-

ală (scriere, traducere, interpretare) care măresc distanţele dintre istorie şi istorisire în seria de animaţii *Cabaret Crusades* realizate de Wael Shawky (începând cu 2010), preocuparea pentru sistemele economice şi de schimb alternative (banca de timp iniţiată de Julieta Aranda şi Anton Vidokle, sau reţelele de transferuri de obiecte şi informaţie transversale celor controlate de regularizare ale pieţei libere şi comerţului, investigate de grupul artistic CAMP), suprapunerile dintre geografie, arhitectură, topografie şi constructivism vizual în picturile de scară monumentală semnate de Julie Mehretu, dintre cartografie mentală şi planificare urbană în intervenţia materială, dar totodată invizibilă asupra unor edificii cu încărcătură simbolică propusă de Renata Lucas (12), culminând cu expunerea dispozitivelor experimentale de fizică cuantică realizate de profesorul Anton Zellinger, care aduc în discuţie nu doar posibilitatea unor noi forme de telecomunicaţii, dar şi incertitudini ontologice cu privire la natura realităţii.
Nu în ultimul rând, problematizarea sceptică şi antiautoritară a modurilor de cunoaştere prin replicarea hibridă a metodologiilor de cercetare şi clasificare ştiinţifică specifice arheologiei, biologiei, etnografiei, ornitologiei şi muzeologiei se regăseşte în intervenţia lui Mark Dion din Ottoneum, care îşi asumă drept punct de plecare Xiloteca Schildbach, o bibilotecă de lemn creată de Carl Schildbach între 1771 şi 1799 şi aflată în colecţia muzeului Ottoneum. Dion propune un nou mod de vizualizare a acestei colecţii, ce urmărea să aranjeze enciclopedic 441 de specii de copaci şi arbuşti sub forma a 530 de cărţi reflectând ciclurile de viaţă ale acestora, conducând astfel la o reexaminare a discursului ecologic, globalizării şi politicii reprezentării.

Note despre producţia de subiectivitate

Aş reveni în acest context la formele de teatralizare şi logica situa_ională pe care acea parte a dOCUMENTEI 13 situată în Kassel a oferit-o spectatorului prin voalata sa dimensiune participativă şi performativă, transformând deseori situaţiile cotidiene de receptare artistică în decoruri pentru o acţiune cinematică sau teatrală sugerată sau anticipată. Voi aduce doar două exemple pentru a-mi susţine aceste afirmaţii, deşi numărul acestora poate fi semnificativ mai mare (13).
În gara centrală din Kassel, devenită ea însăşi spaţiul unei scenografii complexe ce poate fi percepută şi ca o metaforă a instabilităţii şi a conexiunilor (deopotrivă interumane şi istorice), Janett Cardiff (împreună cu George Bures Miller) şi Susan Philipsz au construit două sisteme de explorare narativă a timpului şi reprezentării. În turul ghidat oferit de Cardiff în gara din Kassel prin mijloace audio şi video adeseori descrise prin sintagme precum „cinema fizic", timpul prezent şi cel al naraţiunii video oferite se suprapun incomplet şi se comentează reciproc. Ecartul dintre cele două regimuri temporale (cel al percepţiei imediate şi cel al naraţiunii) atrage atenţia asupra discontinuităţii percepţiei şi înţelegerii, precum şi asupra caracterului activ al participării publicului în construirea înţelesurilor spaţiilor prin care ne deplasăm. În privinţa lucrării de sunet instalată de Susan Philipsz, autoarea situa spectatorul în postura miilor de evrei deportaţi în timpul regimului nazist. Publicul era invitat la capătul unui peron unde, la fiecare 15 minute, muzica elegiacă a unui studiu pentru corzi, compus în 1943 în timpul detenţiei din lagărele de concentrare naziste, de compozitorul evreu Pavel Haas revenea sub forma unei succesiuni de acorduri fragmentate şi difuzate pe 7 difuzoare. Lucrarea deschidea meditaţia istorică spre un nivel existenţial de reflexie asupra sferei publice şi colectivităţii, oferind un sens tulburător experienţei stranii a aşteptării, ca mediu al reculegerii şi recuperării memoriei, şi producând o comunitate spontană şi totodată fragmentată, întemeiată pe sensibilitatea la suferinţa celuilalt.
Fără a sugera existenţa unei inflexiuni foucaldiane în gândirea curatorială a expoziţiei, modelul formal al acestei expoziţii poate fi considerat a fi heterotopia - înţeleasă ca decupaj în stofa realului a unor „altfel de spaţii", care oferă moduri de percepţie şi comportament alterate, precum şi un mod de cunoaştere şi de subiectivizare diferit.
Acest model spaţial poate asuma rolul problematizării modurilor de cunoaştere, cercetare şi experienţă artistică în contextul instrumentalizării actuale a experienţei reduse la transferul de informaţie în cele mai diverse câmpuri ale culturii. El instituie rupturi temporale, circumscrie praguri şi delimitează locuri în cadrul continuumului spaţial al cotidianului. Pe de altă parte, era evident modul bine controlat şi dirijat în care traseul de lectură al expoziţiei este oferit spectatorului şi poziţionarea acestuia ca subiect al acestor experienţe, care asumă astfel rolul unui figurant într-un spectacol teatral (însă pretins coregrafic) gata constituit.
Poziţiile subiectivităţii devin astfel deja construite de către curator, participantul putând opta doar pentru construirea propriei succesiuni de lectură a operelor de artă şi spaţiilor de expunere (14). Iar acest scepticism se accentuează din perspectiva formelor de „împărtăşire a sensibilului" cu care expoziţia operează. Spre deosebire de paradigma performance-ului, orientată către intervenţia asupra sferei publice deja constituite şi destabilizarea logicii reprezentării, teatrul oferă o altă „distribuţie a sensibilului" şi a rolurilor sociale pe care le pune în scenă. Potrivit lui Jacques Ranciere, el constituie una dintre cele trei mari forme de organizare politică a sensibilului, alături de scriitură (care se adresează unei colectivităţi indistincte) şi de coregrafie. Spre deosebire de cea din urmă, care instituie un model al colectivităţii prin intermediul corpurilor acţionând la unison, teatrul reinstituie separaţia dintre actanţi şi spectatori, acţionând sub regimul poeticului şi a separaţiei marilor genuri de discurs. (15) Atentă la posibilitatea ca acţiunea la unison să replice modelele actuale de control prin intermediul reţelelor de comunicare imateriale, curatoarea a propus o coregrafie desincronizată, în care conceptul dominant este acela de re-performare, iar produsul său final pare a fi însăşi subiectivitatea. Aici se instituie în fapt şi relaţia esenţială dintre obiect şi spectator, presupusă, la un nivel pur somatic al experienţei spaţiale, încă din arta minimală: regia obiectelor ca pretexte relaţionale presupune întotdeauna activarea multiplelor modalităţi în care putem deveni subiecţi în câmpul social. Aş conchide această analiză afirmând faptul că deşi vizitatorul Documentei este înţeles drept un participant activ, depăşind separaţia dintre scenă şi spectator indicată de Ranciere ca separaţie la nivelul formelor de participare la viaţa comunitară, acesta nu poate negocia poziţia în care se află situat de fiecare dată şi nici rolurile ce i se oferă - cea de actor individual, izolat de ceilalţi vizitatori, într-un spectacol al constituirii de sens care rămâne, în cele din urmă, o parte semnificativă a politicii neo-liberale şi a formelor sale de subiectivizare.
Plecând de la ideea lui Ranciere potrivit căreia ignoranţa descrise nu atât un ansamblu de cunoştinţe neposedate, ci o anumită poziţionare în raportarea la lume şi la ceilalţi, expoziţia concepută de Bakargiev poate fi aşadar considerată emancipatoare în raport cu formele actuale de capitalizare şi instrumentalizare a cunoaşterii şi experienţei doar în măsura în care sensurile situaţiilor artistice nu sunt deja constituite, iar spectatorii pot fi consideraţi autorii propriilor lor istorii şi traduceri, (16) negociind constant acest joc de poziţii care descrie, în cele din urmă, însuşi procesul de producţie al subiectivităţii.

Note:

(1) Michael Fried, „Art and Objecthood", în Art in Theory. An Anthology of Changing Ideas, ed. by Charles Harrison şi Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford, 2003, p. 832

(2) Ibidem, p. 827

(3) Walter Benjamin, „Opera de artă în epoca reproducerii sale mecanice", în Iluminări, trad. de Catrinel Pleşu, Editura Idea Design and Print, Cluj, 2003, p.174

(4) Carolyn Christoph Bakargiev, „The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a very long time", în The Book of Books, catalogul expoziţiei Documenta 13, volumul 1/3, Hatje Cantz, Ostfildern, 2012, pp. 31-35

(5) Ibidem., p. 45

(6) Vezi, de pildă, Horst Bredekamp, Nostalgia antichităţii şi cultul maşinilor. Istoria cabinetului de curiozităţi şi viitorul istoriei artei, Editura Idea Design and Print, Cluj, 2007

(7) Aceste obiecte sunt desemnate printr-o lungă enumerare drept „precare, excentrice şi fragile, antici şi contemporane, inocente şi care au pierdut ceva; obiecte distruse, obiecte indestructibile; obiecte furate, ascunse sau deghizate, obiecte în retragere şi în refugiu, obiecte traumatizate şi tranziţionale". dOCUMENTA 13, vol. 3, The Guidebook, Hatje Cantz, 2012, p. 24

(8) Din perspectiva politicilor câmpului cultural, ea poate fi lecturată mai curând în continuarea experienţei de tip neo-formalist articulate în penultima ediţie a Documenta, considerate de Oliver Marchart drept o răsturnare, de pe poziţii elitiste, a hegemoniei discursului politic angajat, în pofida încercării de articulare a politicului cu esteticul realizată de cei doi curatori. Căci, după cum remarcă Marchart, odată instituită dominaţia articulării politice a artei, ea nu poate fi înlăturată complet, ci doar redirecţionată sau plasată în subsidiarul altor accente sau forme de captare a atenţiei publicului. Vezi Oliver Marchart, Hegemonia în câmpul artei. Expoziţiile Documenta dX, D11 şi D12 şi politica bienalizării, Editura Idea Design and Print, Cluj-Napoca, 2009.

(9) Hal Foster, „The Artist as Ethnographer", în The Return of the Real, The MIT Press, 1996

(10) Despre critica conceptului de „cunoaştere artistică" a se vedea, de pildă, Tom Holert, „Art in the Knowledge Based Polis", in e-flux, no. 2/2009; Simon Sheikh, „Talk Value: Cultural Industry and Knowledge Economy," in On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art, ed. Maria Hlavajova, Jill Winder şi Binna Choi BAK/ Revolver, Utrecht and Frankfurt am Main, 2008, pp. 196-7.

(11) A se vedea, de pildă,Michael Hardt şi Antonio Negri, Multitude, Penguin Books, 2005; Paolo Virno, A Grammar of the Multitude, Semiotext(e), 2004 ; Moulier Boutang, Le capitalism cognitif. Comprendre la Nouvelle Grande Transformation et ses enjeux, Paris, Edition Amsterdam, 2007

(12) Printr-o posibilă asociere cu lucrarea lui Walter de Maria Vertical Earth Kilometer, artista a suplimentat cu o de beton fundaţia clădiri precum Museum Fridericianum, casa în care locuia temporar curatorul acestei ediţii, locul în care au fost descoperite ruinele vechiului oraş în Friderichplatz, precum şi un alt punct imaginar ce conectează geometric cele trei puncte deja însemnate, construind astfel un pătrat de referinţe istorice ce funcţionează deopotrivă ca un index al prezenţei artistei în această ediţie şi al istoriei transformărilor şi planificării urbane.

(13) În acelaşi registru putem include, de pildă, intervenţia artistică a lui Nedko Solakov, sistemul de locuire auto-sustenabil construit de Gareth Moore din resturi culese din Kassel pe durata expoziţiei. Experienţa cinematică şi transformarea prin sunet a spaţiului real este sugerată de soundtrack-urile extrase din filmele mute aplicate de Gabriel Lester în magazinul SinnLefers din Kassel (Kaufhaus Incidentals) pentru a orchestra activitatea cotidiană asemenea unui platou de filmare, de intervenţia sonoră propusă de Cardiff şi Miller într-un luminiş din parcul Karlsaue, în care spectatorii sunt invitaţi într-un peisaj audio ce construieşte scene invizibile desfăşurându-se într-o atmosferă onirică, sau de instalaţia lui Apichatpong Weerasethakul, care construieşte o situaţie în care vizitatorii sunt bântuiţi de o natură asistată şi amplificată ameninţător prin tehnologii audio. Decorurile destinate publicului ca participant sunt prezente în eşafodul construit de Sam Durant, sanatoriul instalat de Pedro Reyes, solicitând vizitatorului să se înscrie pentru o sesiune de psihoterapie împotriva anxietăţii şi nevrozelor generate de viaţa din metropole, oficiul destinat băncii alternative construite de Vidokle şi Aranda în parcul Karlsaue, sau în teatrul construit de William Kentridge în deopourile gării din Kassel, problematizând experienţa modernităţii.

(14) Jacques Ranciere, Împărtăşirea sensibilului, Editura Idea Design and Print, Cluj, 2012, pp.

(15) Idem, „Spectatorul emancipat", IDEA Artă + Societate, no. 32, 2009

(16) Ibidem

Between Objecthood and Subjectivity Production: dOCUMENTA 13 in the Framework of Cognitive Capitalism

text by **CRISTIAN NAE**

The Return of Objecthood

"(...) I want to call attention to the utter pervasiveness – the virtual universality – of this sensibility or mode or mode of being that I have characterized as corrupted or perverted by theatre (...) Presentness is grace." (1)

These are the closing sentences of Michael Fried's famous article "Art and Objecthood". Distinguishing art that eludes objecthood in favor of symbol or metaphor from minimal art, whose literal meanings focus the attention of the viewer upon material properties of the objects, Fried reclaims, with a famous phrase, the theatrical character of minimal art. According to Fried "literalist sensibility is theatrical because it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work" (2). In other words, the presence of the object creates a situation which can be compared to a scene, where the presence of the spectator becomes necessary for the phenomenal constitution of the artwork.
Documenta 13, opened in the summer of 2012, has been undoubtedly an artistic event, which, from the spectator's perspective, impressed by its complex and overwhelming scenography of exhibition, given the number of the works and the disparate spaces of presentation.
Unlike Fried's analysis of the aesthetic relation, the encounters between the public and the aesthetic objects paradoxically concerned absence rather than presence. This hypothesis is supported by the fact that, this time, Documenta did not take place only in Kassel, but also in Kabul, Kairo, Alexandria and Banff, cultural and political topographies to which many of the works presented in Kassel referred. Thus, globalization becomes the background against which curatorial discourse is erected, which due to the constant de-localization of the spectator within the exhibitionary apparatus, the experience of synchronicity becomes impossible (3). In a psychoanalytical vocabulary, the curator suggests that artistic objects appear as "transitional" objects (4), which facilitate transfer and assure familiarity in a constant exercise of rearticulating subjectivity. Museum Fridericianum seems to clearly express this interpretive background. Here, the exhibition questions the place and its history, proposing in the Rotonda installation titled The Brain a logic of exhibition based not on a given concept, but on free association between artworks, objects and documents which evoke the naturalistic way of knowledge specific to the cabinet of curiosities and the and its visual mechanisms of associative thinking (5). Considered by the curator "a miniature puzzle of an exhibition that condenses and centers the thought lines of dOCUMENTA (13) as a whole", the installation confesses the interest for the individual histories and changing connotations of these objects (6). Thus, one could state that the last edition of Documenta appeared as a series of tensions and affective and cognitive intensities associated with a series of objects capable to illustrate or to provoke a series of contradictory discourses. It presented a collection of staged artistic encounters and contingent histories rather than a platform for political debate and communitarian imagination, such as dOCUMENTA 11, revising at the same time the decontextualized experience of global art proposed by dOCUMENTA 12 (7).

Another ethnographic impulse?

The whole exhibition revolved around the return of objecthood and the interdependency between cultural memory (in the object) and personal experience, between political narratives and imaginary situations. For instance, in ex-libris (2010-2012), Emily Jacir constructs a photographic monument for the books plundered by Israel from Palestine in 1948. By selecting and cataloguing fragments of these books, Jacir explores politics and poetics of memory. Kader Attia's The Repair (2012) problematized the instability of interpretations and cultural translations, the collection of reused objects evoking the two-directional colonial exchanges between Europe and Africa, while Michael Rakowitz's installation What Dust Will Rise? (2012) questioned violence and its historical effects on cultural memory. In the Museum of Natural History, Ottoneum, materiality seemed to overcome the relationship between man and nature, the economical and political investigation with ecological overtones becoming convincing not only by its semiotic complexity, but also by the somatic effect of the installations. For instance, in Clarie Pentecost's Soil-erg, the earth lings materialized the utopia of an alternative economy to corporative thinking, proposing another form of exchange to replace the current oil-dependent monetary flows. They echoed the fascinating tactility of the artist books produced by Amar Kanwar (The Sovereign Forest, 2012). In an artistic installation of thrilling visual beauty, Kanwar immersed the public to an investigation of the postcolonial problematic on the Indian subcontinent, comparatively and simultaneously using the methods of poetic fiction and historical documentation.
The above-mentioned examples could suggest the hypothesis of the return of the ethnographic discourse, indicated by Hal Foster as a particularity of the artistic practice of the nineties and criticized as a morally questionable way of acquiring symbolic capital in the artworld by the authentic relation of the artist with the members of the local community researched, acting and speaking for them.
According to Foster, the ethnographic discourse uses anthropological methods of investigating locality, in order to produce a new type of potentially emancipatory knowledge (8). The impression of such a return in dOCUMENTA 13 may be strengthened by the recurrent use of museological devices such as the display, the logic of the collection and the aesthetics of the archive. Such a conclusion would be, nevertheless, hasty. For the return to ethnographic methodologies takes place in order to subvert its very claims of already possessing knowledge and producing the artworks as proofs for what the artist as researcher already knew.

Knowledge and Incertitude. Documenta 13 in the Framework of Cognitive Capitalism

Concerning the investigation of art as a political platform initiated by dOCUMENTA 10 and 11 and expanded into a dominant interpretive strategy for contemporary art at the end of the nineties, I would therefore place the artistic regime of this edition not only in the (much too obvious) sphere of objecthood, but also in the framework of the forms of knowledge that artistic objects articulate in relation to other fields of knowledge (such as the scientific) and its policies, most often, criticized as neo-liberal forms of capitalization of knowledge (9). This problem becomes pressing if we redefine present day capitalism as a way to instrumentalize knowledge for whom knowledge itself becomes a type of immaterial product, while artistic practice is itself part of the larger sphere of cultural industry, producing concepts and affects (10).
Thus, the ethnographic discourse seems to be revisiting ways of world making and practices of knowledge supposed by artistic investigation, inscribed in its forms of perceptual framing, signification, visualization and imagination. It also explores types of experiences and human relations made possible by these practices of research. In the above-mentioned examples, this concern is common to Kader Attia's methodology of research as a mixture of ethnographic strategies and aesthetic forms of display, to the systems of classification and

archiving developed by Emily Jacir or to the superposition of economic and biopolitical discourse in Claire Pentecost's work. These brief observations may be completed with other investigative procedures borrowed from other theoretical disciplines. One can note, for instance, textual filters (writing, translation, interpretation) highlighting the distances between history and narrative in the series of animations Cabaret Crusades realized by Wael Shawky since 2010, alternative economic systems of exchange (the time bank initiated by Julieta Aranda and Anton Vidokle the transversal networks of information investigated by CAMP), the overlapping of architecture, geography and visual constructivism in the monumental scale paintings signed by Julie Mehretu, or the crossings between mental cartography and urban planning, in the invisible, yet material interventions proposed by Renata Lucas (11), not to mention professor Anton Zellinger's quantum physics experiments that not only imagine new forms of telecommunications, but also adds ontological uncertainties about reality. Last, but not least, Mark Dion's installation in Ottoneum questions ways of knowledge by mixing research and classification methodologies borrowed from archeology, geography, ethnography, ornithology and museology. He proposes a new mode of visualization for the Schildbach Xilotec, a wooden library realized by Carl Schildbach between 1771 and 1799, collected by Ottoneum, which intended to arrange encyclopedically 441 species of trees in the form of 530 books.

Notes on the Production of Subjectivity

I would go back in this context to the situational logic that the Kassel exhibition placed the spectator in by its performative and participative overtones, often transforming everyday-life conditions of experience in stage decors for a suggested or anticipated action. I will only mention two examples to support this statement, although their number may be significantly enlarged (12). In Kassel central station, transformed into a complex scenography which can be perceived as a metaphor of (historical and human) connections, Janett Cardiff (with George Bures Miller) and Susan Philipsz built up two systems of narrative exploration of time and representation. In the guided tour Cardiff offered in Kassel train station by audio and visual means often described as "physical cinema", present time and the time of the video narrative overlap and comment upon each other. The separation of the two temporalities highlights the discontinuity between perception and understanding, as well as the active involvement of the subject in constructing the meanings of the spaces we move in. Susan Philipsz sound work placed the spectator in the situation of thousands of Jews deported during the Nazi regime. The public was invited at the end of a platform, where, every fifteen minutes, the elegiac music of a study for strings composed by Jewish composer Pavel Haas in Nazi concentration camps was broadcasted as a series of fragmented chords. The piece turned historical meditation towards an existential level of reflection on public sphere and collectivity, transforming the experience of waiting into a medium of recollection. However, the seductiveness of participation becomes problematic taking into account the "distribution of the sensible" the exhibition operates with. Unlike performance, oriented towards the intervention on an already constituted public sphere and destabilizing the logic of representation, theater offers another "distribution" of social positions. According to Jacques Ranciere, it constitutes one of the three major forms of political organization of the sensible, together with writing (which posits an indistinct collectivity as addressee) and choreography. Unlike the latter, which institutes a model of collectivity through bodies acting together, theater reinstitutes the separation between actors and spectators, according to rules of poetics and its separation of genres (13). Careful not to replicate present-day models of control through immaterial networks of the collective action, the curator proposed a de-synchronized choreography, according to the concept of reperforming, whose end product seems to be subjectivity itself.

The essential relation among the object and the spectator, supposed, at a purely corporeal level, since minimal art, is thus reinstalled: objects as relational catalysts always suppose the multiple modalities according to which we may become subjects in the social field. Unlike the model of the exhibition as heterotopia – circumscribing "different spaces" in the structure of reality – which offers altered forms of behavior, as well as different forms of knowledge in relation to what is perceived as being regular –, the Kassel exhibition positioned the spectator as a subject of already structured experiences, thus assuming the task of extras into a staged theatrical show. The positions of subjectivity are already constituted by the curator; the public could only choose the narrative sequence of visitation (14). I would conclude that, although the visitor is understood as an active participant, overcoming the separation between stage and spectator indicated by Ranciere as separation of forms of participation to community, the spectator cannot negotiate the conditions of spectatorship - isolated by the others in a spectacle that remains a significant part of neo-liberal politics. The exhibition conceived by Bakargiev can therefore be considered emancipatory in relation to the forms of capitalization and instrumentalization of knowledge and experience only in so far the meanings of the artistic experiences are always kept instable, while the spectators can be considered the authors of their own translations (15), constantly negotiating this game of positions that ultimately describes the very process of production and reproduction of subjectivity.

Notes:

(1) Michael Fried, "Art and Objecthood", in Art in Theory. An Anthology of Changing Ideas, ed. by Charles Harrison și Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford, 2003, p. 832
(2) Ibidem, p. 827
(3) Carolyn Christoph Bakargiev, "The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a very long time", in The Book of Books, Documenta 13 exhibition catalogue, volume 1/3, Hatje Cantz, Ostfildern, 2012, pp. 31-35
(4) Ibidem., p. 45
(5) See, for instance, Horst Bredekamp, Nostalgia antichit_ţii și cultul mașinilor. Istoria cabinetului de curiozit_ţi și viitorul istoriei artei, Editura Idea Design and Print, Cluj, 2007
(6) These objects are described, in a long enumeration, as "eccentric, precarious, and fragile objects, antique and contemporary, innocent and that have lost something; destroyed objects, damaged objects and indestructible objects, stolen objects, hidden or disguised objects, objects on retreat, objects in refuge, traumatized objects, transitional objects". dOCUMENTA 13 exhibition catalogue, vol. 3/3, The Guidebook, Hatje Cantz, 2012, p. 24
(7) From the perspective of the politics of cultural field, it can be read sooner as a sequence of the neo-formalist experience articulated in Documenta 12, considered by Oliver Marchart as a reversal, from elitist positions, of the hegemony of political discourse. For, once political analysis of art becomes dominant, it cannot be completely erased, but only redirected or disposed in different forms of arresting the attention of the public. See Oliver Marchart, Hegemonia în câmpul artei. Expozițiile Documenta dX, D11 și D12 și politica bienalizării, Editura Idea Design and Print, Cluj-Napoca, 2009.
(8) Hal Foster, "The Artist as Ethnographer", in The Return of the Real, The MIT Press, 1996
(9) On the critique of the concept of artistic knowledge see, for instance, Tom Holert, "Art in the Knowledge Based Polis", in e-flux, no. 2/2009; Simon Sheikh, "Talk Value: Cultural Industry and Knowledge Economy," in On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art, ed. Maria Hlavajova, Jill Winder and Binna Choi BAK/ Revolver, Utrecht and Frankfurt am Main, 2008, pp. 196-7.
(10) See, for instance, Michael Hardt and Antonio Negri, Multitude, Penguin Books, 2005; Paolo Virno, A Grammar of the Multitude, Semiotext(e), 2004; Moulier Boutang, Le capitalism cognitif. Comprendre la Nouvelle Grande Transformation et ses enjeux, Paris, Edition Amsterdam, 2007
(11) By association with Walter de Maria's Vertical Earth Kilometer, the artist supplemented with concrete the foundation of the Fridericianum, as well as of other historically significant buildings in Kassel, thus building up an index of the artist's presence in this Documenta, documenting traces of Kassel's histories of urban planning.
(12) Cinematic experience and the transformation through sound of real space into an imaginary stage is produced by the silent movie soundtracks Gabriel Lester employed in the SinnLefers store in Kassel (Kaufhaus Incidentals) in order to orchestrate everyday life, the sound intervention proposed by Cardiff și Miller in Karlsaue park, where invisible scenes take part in a dream-like sequence, Apichatpong Weerasethakul's installation where visitors are haunted by a nature assisted and amplified by audio means or Tino Shegal's crowd of performers. The decors destined to active participants are present in Pedro Reyes's sanitarium, the office for Vidokle and Aranda's park, or in William Kentridge's theater installed in Kassel's train station depots.
(13) Jacques Ranciere, Împărtășirea sensibilului, Editura Idea Design and Print, Cluj, 2012
(14) Idem, "Spectatorul emancipat", IDEA Artă + Societate, no. 32, 2009
(15) Ibidem

Lucrurile nedefinit(iv)e ale lui Mircea Cantor

Sic Transit Gloria Mundi
Centrul Pompidou, Paris
3 octombrie 2012 – 7 ianuarie 2013

text de **LUCIA POPA**

Dacă „epitaful" autorului a fost scris demult de filosofi precum Roland Barthes şi Michel Foucault, artistului contemporan – care, ca orice „autor", aproape că nu mai poate fi „original", ci rodul unei aglomerări pluristratificate de condiţii, întâmplări, structuri sociale şi situaţii – nu îi mai rămâne decât jocul cu interstiţiile dintre categorii.

În post-istoria artei, „pseudo-autorul" nu mai are opţiunea lui "sau-sau" decât dacă vrea să fie redundant, deci plictisitor, nu mai poate alege între stiluri pentru că ele sunt astăzi consumate, de-a lungul unei game nuanţate care merge de la forme „primitive" de figurativ până la abstracţiuni „pedante" şi ready-made. El nu mai poate decât să indice, cu grija de a nu se lua în serios, ce nu (mai) poate fi o lucrare de artă, adică obiect care încape într-o matrice stilistică.
Aşa cum arată Mircea Cantor adeseori în interviurile de presă, lucrările sale nu au „nici slogan", „nici misticism", ele nu sunt nici „materializări" ale unei filosofii, nu sunt manifeste politice şi nici nu le poţi încadra într-un stil artistic anume. Nici *ready-made*-uri, nici obiecte inventate şi construite în întregime, obiectele sale fug de persistenţa unei delimitări definitive. Evitând toate aceste categorii, Cantor nu intră în teritoriul fără îndoială frustrant şi uşor de uitat al lucrurilor fără nume, ci aşază artefactele sale în intersecţia tuturor categoriilor.
Mai mult, imaginarul în care se declină aceste obiecte nu este nici al unui artist „francez", nici al unui artist „român", ci al unuia care „trăieşte şi lucrează pe Pământ", după cum se defineşte Cantor, ferindu-se de un determinism etnic.

Fluiditatea categoriilor, zona de graniță, pare să fie singurul „canon" al lucrărilor sale, amestec de ludic și aluzie politică, de misticism, poezie diafană și ironie pentru știrea mediatizată.
De exemplu, lucrarea *Don't Judge, Filter, Shoot* (2012), pregătită special pentru expoziția solo organizată la Paris, la Centre Pompidou, exprimă această flexibilitate identitară chiar prin titlu. Expoziția din prestigiosul muzeu parizian este o urmare a distincției primite de artistul român în 2011, în cadrul târgului parizian de artă contemporană FIAC, anume Premiul Marcel Duchamp, care recompensează „cel mai bun artist rezident în Franța". „Don't judge" înseamnă și „nu judeca" în sensul „nu gândi", dar și „nu judeca (pe cineva)". Citind titlul cu cele două înțelesuri diferite ale cuvântului, sensul final poate varia destul de mult. Lucrarea în sine reprezintă un cerc compus din câteva site pentru cernut, ca cele tradiționale, realizate de o artizană din Franța. Ca și în alte cazuri, dimensiunile cercurilor care delimitează sitele sunt jocuri cu cifra șapte sau multiplu de șapte, în căutarea unor proporții cu simbolistică aproape mistică.
Discul plin cu site se desfășoară pe verticală, montat pe un perete, luminat discret, însă în contrast cu restul sălii, cufundată în semi-obscur, mai puțin zonele în care sunt plasate celelalte lucrări de artă. De aproape, frapează faptul că sitele sunt găurite în mai multe puncte, iar în interiorul lor pot fi văzute chiar mici grămezi de gloanțe. Așezate în jocul de umbră și lumină, gloanțele, sitele și însuși cercul în care sunt plasate toate acestea capătă aura unei mandale pe verticală, ca un algoritm hieratic de cifre și obiecte traversate de conexiuni obscure. În fond, lucrările lui Mircea Cantor „joacă" pe șovăială, pe abținerea de la a fi un lucru sau altul pentru a-și permite, nedeclarat, luxul de a fi toate lucrurile al căror canon definitiv și solemn îl refuză sistematic.
Wind orchestra (2012), o lucrare video concepută tot special pentru expoziție și plasată în prima încăpere a expoziției, este o metaforă vizuală a relativității puterii, înfățișând un copil care suflă ușor peste trei cuțite așezate perpendicular peste o masă. În câteva clipe, amenințătoarele arme sunt doborâte de răsuflarea lină a copilului, arătând cât de ușor poate inocența să calmeze obstacolele violenței. Relativității obiectului de artă, greu de integrat unei categorii sau alteia, îi corespunde relativitatea lumii, în care forța și slăbiciunea sunt valori interșanjabile. Un obiect cu rol instrumental – cuțitul – poate deveni rapid obiect orientat către sine, cu scopul în sine, după distincția aplicată de Heidegger operei de artă, ca și bocancii pictați de Van Gogh. Totuși, în stilul negațiilor lui Mircea Cantor, cuțitul nu își pierde toată simbolistica cotidiană, el rămâne și obiect care poate distruge.
Lucrările *Sic Transit Gloria Mundi* (2012) și *Epic Fountain* (2012) au fost deja prezentate în contextul altor evenimente artistice și, împreună cu celelalte artefacte, transformă Espace 315 de la Centrul Pompidou într-o zonă aproape de cult, în clar-obscur, grație jocului de lumini și umbre regizat la milimetru. În cele din urmă, hipnotizat să participe la o atmosferă cu iz hieratic, vizitatorul simte că toate contrariile și delimitările de care se ferește Cantor reprezintă mai degrabă indefinitul cotidianului uman, în opera perpetuu *in progress* care este timpul.

Pagina anterioară:
Sic Transit Gloria Mundi

Deasupra:
Prag resemnat, Parcul Tuilleries

Pagina alăturată:
Don t judge, filter, Shoot

The undefined art works of Mircea Cantor

text by **LUCIA POPA**

Nowadays, when the "epitaph" of the author was recently written by philosophers such as Roland Barthes and Michel Foucault, the contemporary artist – who, like any other "author", can't be anymore "original", but only the result of a multi-layered congestion of conditions, events, social structures, contexts - has the single job of playing with the empty and undefined spaces between categories.
In the post-history of art, the "pseudo-author" has no diversified options, unless he/she wants to be redundant, therefore boring, he/she cannot choose among several styles as they are today “consumed”, on a nuanced range that goes from "primitive" figurative forms to "pedantic" abstract shapes and ready-made. The artist may only indicate, fearing not to become too “serious”, what cannot be anymore a work of art, i.e. an object that fits into the narrow matrix of a single style.
Mircea Cantor often insists when he is interviewed by the press that his works have "no slogan", "no mysticism", they are neither a "materialization" of a philosophy, nor political manifestos, nor can fit in a well defined art movement. His artifacts are not ready-made nor objects invented and constructed entirely by him and his objects stay always away from a definitive label. Avoiding all these categories, Cantor remains outside the undoubtedly frustrating and easy to forget territory of the nameless things, and shapes his artifacts at the intersection of all categories.
Moreover, the imaginary wherefrom these objects are conceived does not belong to a "French" artist or to a "Romanian" one, but to an artist who "lives and works on planet Earth", as Cantor dislikes any ethnic determinism. The fluidity of the categories, the “border” seems to be the only "canon" of its work, the mixture of playfulness and political hint or mysticism, poetry and irony for the daily news edited by the media.
For instance, his installation “Do not Judge, Filter, Shoot” (2012), prepared especially for his solo exhibition held in Paris at Centre Pompidou expresses even by title this flexibility of the identity. This exhibition is the consequence of the award received by the Romanian artist in 2011, during the FIAC contemporary art fair in Paris – Marcel Duchamp Award – which honors "the best artist resident in France": "Do not judge" is, in the same time, synonym with "not thinking", but means also "do not judge (someone)". Reading the title with the two different meanings of the word, the ultimate meaning can vary widely.
The work itself is a circle composed of several sieves for sifting, as the traditional ones, sieves made by an artisan woman from France. As in other cases, the sizes of the circles which are bounding the sieves represent several games around the number “seven” or multiples of “seven” in the research of an almost mystical symbolism. The disc composed by the sieves is mounted vertically on a wall, discreetly illuminated, but in contrast to the rest of the semi-obscure room, excepting the areas where other artworks are placed. Seen from close, it is striking that the sieves are drilled at several points and within them there can be seen small piles of bullets.
Placed in the game of light and shadow, the bullets, the strainers and the circle itself where all these are placed receive suddenly the aura of a vertical mandala as a hieratic algorithm of numbers and objects crossed by obscure connections. In fact, the works of Mircea Cantor "play" (with) the hesitation, the abstention from being one thing or another, just to afford, in an undeclared way, the luxury of being all things, as the artist refuses systematically all definitive and solemn canons.
“Wind orchestra” (2012), a video installation conceived also especially for this event and placed in the first room of the exhibition, is a visual metaphor of the relativity of power, depicting a child blowing slightly over three knives arranged perpendicularly across a table. In a few moments, the menacing weapons are pulled down by the soft breath of the child, showing how easily the innocence can calm down the obstacles of the violence. To the relativity of the art, difficult to be integrated into a category or another, responds the relativity of the world, where strength and weakness are interchangeable values. An instrumental object – a knife – can quickly become a self oriented object, with the purpose in itself, using Martin Heidegger's distinction applied to the artwork, as it happened with the boots painted by Van Gogh. However, following Mircea Cantor's style, the knife does not lose its regular significance, it remains also an object that can be useful or than can destroy. “Sic Transit Gloria Mundi” (2012) and “Epic Fountain” (2012) have already been presented in the context of other art events, and, along with the other artifacts, transform “Espace 315” from the Centre Pompidou almost into a cult area, thanks to the perfectly directed game of light and shadow. Finally, hypnotized to attend an event with a hieratic atmosphere, the visitor feels all the opposites and the boundaries that Cantor avoids are rather like the undefined daily routine of the humans in the perpetual work "in progress" which is the Time.

O sută de ani de istorie într-o zi, în fiecare zi

O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția
Proiect de Alexandra Pirici şi Manuel Pelmuş
Curator: Raluca Voinea
Pavilionul României
1 iunie – 24 noiembrie 2013

text de **RALUCA VOINEA**
foto de **EDUARD CONSTANTIN**

Pe toată durata celei de-a 55-a Expoziţii Internaţionale de Artă – Bienala de la Veneţia, *în Pavilionul României un mic grup de performeri interpretează, în timpul orelor de vizitare, o selecţie de lucrări artistice, momente sau situaţii care au fost prezentate sau au avut loc la Bienala de la Veneţia. De la înfiinţarea acesteia în 1895 şi până în prezent, de la lucrări iconice la altele contestate sau scandaloase, de la artişti renumiţi la alţii anonimi, istoria celei mai faimoase expoziţii de artă contemporană a lumii este adusă la viaţă prin posturile şi mişcările câtorva corpuri umane. Retrospectiva este creată şi recreată zilnic, într-o acţiune continuă, în care lucrările urmează una alteia şi se completează reciproc, în acelaşi mod în care gesturile performerilor şi cuvintele rostite de ei sunt concepute atât autonom cât şi ca secvenţe. Astfel, se poate spune că* O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneţia *este o expoziţie la fel de mult pe cât este un performance live.*

Istoria Bienalei de la Veneția nu este prezentată nici cronologic nici ierarhic, totuși scopul proiectului nu este acela de a crea o versiune „corectivă" a istoriei artei. Veneția marginală, femeile artiste prezentate la Veneția, artiști din alte zone decât Europa de Vest care au expus aici – multe dintre aceste poziții sunt incluse în proiect dar nu devin mai proeminente decât au fost în istoria reală a Bienalei. Chiar această istorie, cu artiștii ei mult prea cunoscuți, dar și cu cei uitați este aici interpretată și în același timp transformată. Bronzuri și uleiuri pe pânză, marmură sau oțel, fum și ecrane, picturi hiperbolice, sculpturi maiestuoase, obiecte delicate, instalații captivante sau artă conceptuală, performance, artă vie sau *happening*-uri, chiar situații politice, toate sunt evo-

cate și reduse la formele, tiparele sau ideile lor de bază. Sunt rezumate și descrise sau sugerate prin cuvinte seci, corpuri care se arcuiesc, genunchi care se îndoaie, brațe care se rotesc, zâmbete, strigăte, lungiri pe podea. La fel ca într-o piesă de teatru sau coregrafică, performerii trebuie să-și cunoască rolurile și să se bazeze unul pe celălalt; la fel ca într-o expoziție, vizitatorii pot intra sau ieși oricând, pot reveni, pot sta cât doresc. La fel ca în artele spectacolului, în fiecare zi spectacolul este repetat, pentru că toți spectatorii au dreptul la experiența întreagă, fie că vizitează Bienala în timpul zilelor fierbinți de vernisaj sau altcândva; la fel ca în artele vizuale, chiar dacă lipsită de obiecte, expoziția este acolo pentru a fi văzută, oferind certitudinea prezenței permanente. În același timp, spectacolul este unul nou în fiecare zi, nici o lucrare nu este interpretată identic de două ori, echipele de performeri se schimbă, starea lor de spirit diferă și e loc și de surprize.

O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția nu a necesitat lucrări de producție materială; n-au fost necesare echipamente electronice scumpe, nici materiale de construcție care să fie transportate cu barca, nu au trebuit respectate regulamente complicate de logistică sau de siguranță, nu a fost nevoie de depozitare sau de birocrație vamală. În schimb, au fost angajați performeri, muncă umană imaterială, români muncind în Italia pentru un salariu de supraviețuire plus călătoria cu avionul și un pat. Aceeași călătorie și condiții nu mai ușoare decât acelea în care sute de mii de români și moldoveni sau albanezi lucrează în Italia în prezent, mai mult decât în alte locuri din lume: căci Italia nu e departe de casă, limba este accesibilă, mâncarea e bună și viața mai ușor de înțeles. Zborurile cu companii low-cost pe care performerii le iau de la București la Veneția sunt navetele acestor emigranți și ale familiilor lor care vin în vizită, fluxul este nesfârșit, la fel ca speranțele lor pentru o viață mai bună.
Ca întotdeauna, arta este politică chiar și atunci când se deghizează într-un comentariu ludic de istoria artei. În contextul Bienalei de la Veneția, unde arta este mai importantă decât critica instituțională și hedonismul pare să fie atitudinea dominantă, devine o adevărată provocare pentru artiști să problematizeze condițiile de prezentare ale lucrărilor lor. România are un pavilion în Giardini della Biennale. A fost inaugurat în 1938 și a găzduit artă românească chiar și în 1940 și 1942, când multe țări nu participau, pavilioanele lor fiind ocupate demonstrativ de armata italiană. Discursul din cultura română se învârte în cerc vicios în jurul unor noțiuni precum periferie, provincialism, lipsă de recunoaștere și alte complexe. și totuși, România are un pavilion în Giardini, proprietate a statului român. Deține de asemenea o clădire care găzduiește Institutul Român de Cultură și Cercetare Umanistică și unde se organizează un al doilea proiect cu care România este reprezentată oficial la Bienala de la Veneția. România suferă că Brâncuși nu a fost niciodată prezentat în pavilionul României. Lucrările lui au fost incluse în expoziția generală din bienală foarte târziu, așa cum s-a întâmplat de altfel cu toată avangarda (cu excepția notabilă a futurismului, care și-a găsit un loc confortabil în cataloagele care se deschideau cu portretul lui Mussolini și în expozițiile vizitate de Hitler). Obsesiile pentru identitatea națională, etnică sau religioasă sunt vechea nouă bijuterie de la gâtul

Pagina alăturată:
Alexandra Pirici and Manuel Pelmuș: An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale, 2013. Enactment of "The Last Riot", video by AES + F, Russian Pavilion, 52nd International Art Exhibition:Think with the Senses, Feel with the Mind: Art in the Present Tense, 2007

Sus:
Alexandra Pirici and Manuel Pelmuș: An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale, 2013. Enactment of "Supreme Meeting", painting by Giacomo Grosso, 1st International Art Exhibition of the City of Venice, 1895

guvernelor în țări pe care le credeam și speram să fie seculare și moderne. La Veneția, arta care consolidează aceste obsesii și arta care le demontează sunt în mod egal binevenite, ultimele tendințe ale sezonului în politică sunt bine reprezentate și podiumul este generos în sclipici și fast pentru toți. Colecții ale oligarhilor, lucrări nou comisionate de către Vatican, artă de propagandă sau artă inofensivă din state autocrate, proiecte despre încălzirea globală, toate își găsesc locul la Veneția, care trăiește probabil acum cea mai glorioasă epocă a sa de atotcuprindere.

Potrivit unei istorii binecunoscute, pentru o descriere cartografică fidelă a imperiului, ar fi nevoie de o hartă la fel de mare ca imperiul însuși; o retrospectivă a Bienalei de la Veneția demnă de acest titlu ar putea fi realizată doar la o scară 1 :1. Faptul că o țară mică (de fapt a 8-a ca suprafață din Uniunea Europeană și a 7-a ca număr de locuitori), situată la răscruce de imperii (Rusia, Statele Unite, UE sau Turcia, toate au partea lor de interes economic și militar în poziția strategică a României), prezintă în pavilionul său național o retrospectivă a întregii istorii a Bienalei de la Veneția, are mai multe semnificații. Este o ironie la adresa megalomaniei multor decizii politice și culturale din România, de ieri și de azi ; este o critică a bugetelor enorme care sunt cheltuite o dată la doi ani, de către toată lumea (de la instituții de stat la galerii comerciale și colecționari) pentru prezentarea artei la Veneția și, de asemenea, o critică a condițiilor decontextualizate în care această prezentare are loc, fără a ține cont de situația economică sau politică a locurilor din care această artă provine; nu în ultimul rând, este un omagiu adus vizitatorilor care cred că arta este, cu toate astea, interesantă și care-și crează propriile arhive de amintiri din ceea ce văd la Bienală. În plus, *O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția* reprezintă o declarație de încredere în viitorul unei arte mai puțin fetișiste și orientate către obiecte, o artă care să conteste interpretările hegemonice ale istoriei fără să le înlocuiască cu altele, la fel de hegemonice, o artă care nu este dincolo de și mai importantă decât artiștii sau decât oamenii care contribuie la crearea ei.

În 1974, Bienala de la Veneția și-a întrerupt numerotarea edițiilor și a înlocuit expoziția din acel an cu o serie de evenimente dedicate statului Chile, la acea vreme sub recent instalata dictatură militară a lui Augusto Pinochet. Sub sloganul „Libertate pentru Chile", muncitori și artiști și-au exprimat solidaritatea cu poporul chilean iar Bienala s-a mutat pe străzile Veneției, unde graffiti anonime, afișe, spectacole de teatru popular și intervenții muzicale au înlocuit marea expoziție și au lăsat deoparte numele recunoscute; pe atunci nu actori-colecționari de la Hollywood erau starurile în vizită, ci soția lui Salvador Allende. Patru decenii mai târziu, cu pinocheti peste tot într-o lume a cărei mizerie este mai bine cunoscută și cu toate astea ignorată, nici o bienală nu-și mai permite să facă un gest atât de curajos, cu atât mai puțin cea de la Veneția. Arta este o afacere profitabilă, orașul trăiește din ea și artiștii încearcă să-și ia partea – cine suntem noi să schimbăm toate astea?

Proiectul propus de Alexandra Pirici și Manuel Pelmuș ia Bienala de la Veneția așa cum e și o analizează cu lejeritate dar și cu seriozitate, oferind o experiență și un exercițiu de imaginație atât celor care îi performează istoria artei ei cât și celor care și-o amintesc.

VENICE BIENNALE 2013

One hundred years of history in a day, every day

An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale
Project by Alexandra Pirici and Manuel Pelmuș
Curator: Raluca Voinea
Romanian Pavilion
June 1st – November 24th 2013

text by **RALUCA VOINEA**

Sus:
Alexandra Pirici and Manuel Pelmuș: An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale, 2013. Enactment of "Tramstop. A Monument to the Future", installation by Joseph Beuys, German Pavilion, 37th edition, La Biennale di Venezia 1976

Dreapta:
Alexandra Pirici and Manuel Pelmuș: An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale, 2013. Enactment of the retrospective of paintings by Amedeo Modigliani, 17th International Biennial Art Exhibition, 1930

For the entire duration of the 55th *International Art Exhibition – la Biennale di Venezia*, in the Romanian pavilion a small group of performers enact, during opening hours, a selection of art works, moments or situations that were presented or occurred at the Venice Biennale. From its founding in 1895 until the present day, from iconic works to contested or scandalous ones, from mainstream artists to anonymous ones, from sculpture to abstract installations and to decorative arts, the history of the most famous world exhibition of contemporary art is brought to life through the poses and movements of a few human bodies. The retrospective is created and recreated daily, in an ongoing action in which the works are following each other and complete each other, in the same way in which the gestures of the performers and their spoken words are conceived both autonomously and as sequences. Thus, one can say that *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* is an exhibition just as much as it is a live performance. The history of the Venice Biennale is presented neither chronologically nor hierarchically, still, the project's scope is not to create a "corrective" version of art history. Marginal Venice, women artists presented in Venice, non-Western-European artists who exhibited there – many of these positions are included in the project but do not become more prominent than they were in the real history of the Biennale. It is this history, with its mainstream and its forgotten artists that is enacted and transformed at the same time. Bronze and oil on canvas, marble or steel, smoke and screens, hyperbolic paintings, majestic sculptures, delicate objects, immersive installations or conceptual art, performance, live art or happenings, even political situations are all evoked and reduced to their basic shapes, patterns or ideas. They are briefly summarized and described or suggested by dry words, arching bodies, bending knees, rotating

arms, smiles, shouts, lying downs. As in a choreographic or theatre play, the performers have to know well their roles and rely on each other; as in an exhibition, the visitors can get in and out at any time, come back, stay as long as they want. As in performing arts, each day the show is repeated, for all the spectators deserve the full experience, no matter if they visit the Biennale at the heat of the opening or at any other time; as in visual arts, even if deprived of objects, the exhibition is there to be seen, offering the certainty of constant presence. At the same time, the show is everyday a new one, no work is interpreted twice identically, the teams of performers are changing, their mood varies and surprises can happen too.

An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale didn't require any production; no expensive electronic equipment was necessary, no heavy materials to be transported by boat, no logistics or safety regulations to be respected, no storage necessary, no customs paperwork. Instead, performers were employed, thus human immaterial labor, Romanians working in Italy for a survival salary plus the plane ride and a bed. The same journey and no easier conditions than those in which hundreds of thousands of Romanians and Moldovans and Albanians currently work in Italy more than in other places in the world: for Italy is not far from home, the language is accessible, food is good and life is easier to understand. The low-cost flights that the performers take from Bucharest to Venice are the shuttles of these immigrants and of their visiting families, the flux is endless as are their hopes for a better life. As always, art is political even when it disguises itself as a playful art historical comment. In the context of the Venice Biennale, where art is more important than institutional criticism and hedonism seems to be the dominant attitude, it becomes a real challenge for artists to problematize the conditions of presentation of their works.

Romania has a pavilion in the Giardini della Biennale. It was inaugurated in 1938 and it hosted Romanian art also in 1940 and 1942, when many countries were not participating, their pavilions being demonstratively occupied by the Italian army. The discourse in Romanian culture revolves around issues such as periphery, provincialism, lack of recognition and other complexes. Yet, Romania has a pavilion in the Giardini, property of the Romanian state. It also owns a building which is now hosting the Romanian Institute for Culture and Humanistic Research and a second Romanian project that became part of the official program of the Venice Biennale. Romania suffers that Constantin Brancusi was never presented in the Romanian pavilion. His works were included in the general biennale very late, as was the case with most of the avant-garde (with the notable exception of futurism, which found its comfortable place in the catalogues opened by the portrait of Mussolini and in the exhibitions visited by Hitler). Obsessions of national, ethnic and religious identity are the new old jewellery at the neck of governments in countries which we believed and hoped to be secular and modern. In Venice, art that consolidates these obsessions and art that downplays them are equally welcome, the latest trends of the season in politics are well reflected and the runway is generous in glitter and glamour for all. Oligarchs' collections, new commissions by the Vatican, propaganda or harmless art from autocratic states, projects about climate change, all find their way to Venice, which lives now probably its most glorious time of inclusiveness.

According to a well-known story, for a faithful cartographic depiction of the empire, one would need a map as large as the empire itself; thus, a retrospective of the Venice Biennale worthy of its title could only be made on a scale of 1:1. For a small country (which in fact is the 8th largest country of the European Union by area and the 7th by population), situated at the crossroads of Empires (Russia, the US, the EU or Turkey, they all have their share of economic and military interest in Romania's strategic position), to present in its national pavilion a retrospective of the entire history of the Venice Biennale has several meanings. It is an irony addressing the megalomania of many political decisions and cultural works in Romania, of yesterday and today; it is a criticism towards the enormous budgets which are spent every two years, by everybody (from state representatives to galleries and collectors) for the art's presentation in Venice and towards the decontextualized settings in which this takes place, irrespective of the economic and political conditions of the contexts where this art originates; and it is not least an homage to the spectators who think that art is nevertheless interesting and who make their own archives of memories from what they see at the Biennale. *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* represents, in addition to all that, an expression of confidence in a future of art which is less fetishist and object-oriented, which contests hegemonic interpretations of history without replacing them with equally hegemonic others, an art which is not beyond and more important than artists or than the people who contribute to its making.

In 1974, the Venice Biennale interrupted its numbering of editions and replaced that year exhibition with a series of events dedicated to Chile, at that time under the recently installed military dictatorship of Augusto Pinochet. Under the title “Freedom to Chile”, workers and artists showed their solidarity with the Chilean people, the Biennale was everywhere in the streets of Venice, as anonymous graffiti, posters and popular theatre or music interventions replaced the big scale show and put aside the recognized names; no Hollywood actor-collector was the visiting star but the wife of Salvador Allende. Four decades later, with pinochets everywhere in a world which miseries are better known but, nevertheless, ignored, no biennale affords to make such a bold statement, Venice the least of all. Art is a lucrative business, the city lives from it and the artists want their share from it, who are we to change that?

Instead, the project proposed by Alexandra Pirici and Manuel Pelmuş takes the Venice Biennale as it is and looks at it lightly and seriously at the same time, offering an experience and an exercise of imagination both to those who perform its art history and to the ones who remember it.

May 2013

Lydia Pribisová: „Arta trebuie să contribuie cu o anumită valoare adă ugată la viaţă "

Interviu de **IGOR MOCANU**
foto: courtesy **LYDIA PRIBISOVÁ**

Lydia Pribisová (1980) – este curatoare și istoric al artei, iar din 2006 activează în calitate de editoare la revista Flash Art*, ediția cehă și slovacă. A curatoriat expoziții pentru MACRO Museum of Contemporary Art, Valentina Moncada Gallery, Museo Laboratorio d'arte Contemporanea și VM21 Arte contemporanea, Studio Stefania Miscetti, Studio Trisorio din Roma și Neapole, cât și la SPACE în Bratislava. În 2011, Lydia Pribisová (împreună cu Katarína Slaninová) a curatoriat Secțiunea Slovacă de la Prague Bienale 5, intitulată* Whatever we do we cannot connect with you*, și care a avut loc în clădirea Microna din Praga. În prezent, este doctorandă la Universitatea La Sapienza, cu lucrarea* La Quadriennale di Roma dall'Ente autonomo alla Fondazione. Una riflessione sulla trasformazione. Quadriennale of Rome. From Public Body to Foundation. Reflection on transformation *(coord. Prof. Univ. Simonetta Lux), pentru care a primit Premiul Fundației Lemmermann în 2010. Locuiește și activează în Bratislava și Roma.*

În perioada 02.11.2012 - 02.12.2012 a avut loc la Cluj, la Muzeul Naţional de Artă din Piaţa Unirii, o expoziţie de artă contemporană slovacă, uşor atipică pentru vremurile realpolitice pe care le trăim: The Real Emotions / Emoţii Reale, *la care au participat Pavlina Fichta Cierna, András Cséfalvay, Anetta Mona Chişa & Lucia Tkácová, Lucia Dovicáková, Jana Kapelová, Ilona Németh, Viktor Freso, Marek Kvetan, Matej Vakula, Martin Spirec, Tomás Rafa, Jarmila Mitríková şi David Demjanovic. Pe curatoarea expoziţiei, Lydia Pribisová, am cunoscut-o acum doi ani, tot la Cluj, la o altă expoziţie, aşa că am profitat de ocazie pentru a-i adresa câteva întrebări legate de tema expoziţiei, o temă care are toate şansele să devină controversată.*

Dragă Lydia, nu este prima oară când vii în România, la Cluj. Ce te face să revii? Cum ți se pare contextul artistic contemporan de aici?

Am fost prima oară la Cluj în aprilie 2011, la invitația organizatorilor expoziției *I fought the X and the X won* (curator: Raphael Vella) de la Muzeul Național de Artă din Cluj. După aceea, directorul muzeului, Călin Stegerean, mi-a propus să pregătesc o expoziție de artă contemporană slovacă. Am realizat, pentru acest eveniment, o cercetare privind cele mai frecvente subiecte și teme care preocupă arta contemporană slovacă. S-a dovedit astfel că tema emoțiilor apare adesea în foarte multe proiecte artistice, abordată din cele mai diverse perspective. Există câteva teme extrem de actuale în arta contemporană din Slovacia care generează tensiuni, emoții pozitive, dar și negative, în contextul luptelor politice sau al conflictelor interetnice, sau în contextul diverselor problematici ascunse privind sexualitatea și percepția stereotipă a acesteia. Pe lângă asta, o cunoșteam de ceva vreme pe Daria Dumitrescu, directoarea Galeriei Sabot, cu care am și menținut legătura, și am căzut de acord să pregătim o sesiune de proiecții a selecției mele de lucrări video sub titlul generic *Some Sabotage Strategies in Central Europe*. Titlul încerca să sugereze, de asemenea, felul în care artiștii încearcă să facă lumea mai bună.

Contemplația, afirmă istoria contemporană a artei, ca mijloc de consum al operei de artă, a murit, iar receptarea artistică se datorează unui anume demers performativ al publicului. Care este locul emoțiilor sau, mai bine zis, al emoțiilor reale, în această ecuație?

După mine, contemplația este încă prezentă în procesul de creație artistică și în percepția operei de artă… Dar, bineînțeles, de-a lungul timpului, aceasta își schimbă forma, iar uneori chiar și sensul. Evident, actul performativ are uneori un impact mai mare, dar scopul acestuia este să determine publicul să contemple, pentru a ajunge la un nou tip de conștiință sau catharsis. Iar emoțiile puternice ori emoțiile „reale" ar putea crea unele conexiuni senzitive pentru a-și comunica sensul. Emoțiile sunt de fapt un bun instrument pentru a interioriza diversele semnificații și evenimente care se petrec în lumea contemporană.

Ar mai fi, de asemenea, o ecuație socială, publică, mediatică, prin care ne divizăm astăzi emoțiile noastre reale: emoția individuală,

adică emoția corporală fabricată de mass-media, și emoția socială, adică acele impulsuri și afecte colective care ne ghidează viața în comunitate. Care ar putea fi rolul artei contemporane în această ecuație?

Arta ar trebui să ofere o paletă foarte largă de strategii care pot contribui la percepția diverselor realități. Ar trebui să determine oamenii să devină mai sensibili, mai curioși. Ea poate determina oamenii să fie fericiți sau amuzați, triști sau dezamăgiți. Important este ca arta să străpungă indiferența. Arta trebuie să contribuie cu o anumită valoare adăugată la viață, să permită oamenilor să decripteze diverse mesaje pe diverse paliere. Ar putea încerca, de asemenea, să aibă un impact social și politic, însă într-o manieră extrem de sofisticată și inteligentă, pentru că, în caz contrar, va pătrunde într-o fundătură, așa cum s-a putut vedea la Berlin Biennale în 2012.

Mai sunt emoțiile de natură exclusiv feminină?

Păi, cum să-ți spun, cred că emoțiile sunt umane... Din fericire, cultura contemporană este mult mai deschisă pentru exprimarea emoțiilor. Atât ale femeilor, cât și ale bărbaților sau chiar ale animalelor.

Care este locul memoriei emoționale în expoziția pe care ai curatoriat-o la Cluj, la Muzeul Național de Artă?

În expoziția aceasta putem observa faptele socio-istorice (și, în consecință, emoționale) care influențează societatea în Europa Centrală. Putem reflecta împreună cu Pavlína Fichta Cierna și Mark Ther pe marginea situației încă destul de complicate din regiunea Sudet din Republica Cehă, cu o istorie ceho-germană mixtă; sau pe marginea tensiunilor dintre slovaci și unguri, încorporate metaforic în instalația lui Marek Kvetan, *On this ours II* (2010), care a creat, utilizând un program de calculator, o culoare finală a drapelelor Slovaciei și Ungariei. Culoarea care reprezintă Ungaria a fost folosită ca grund pe perete. După care a împodobit peretele cu un ornament floral în culorile Slovaciei. Apoi, putem vedea patosul în reprezentarea mitologiei naționale în pirogravurile create de Mitríková și Demjanovic. Pe de altă parte, spre exemplu, András Csefalvay lucrează cu reprezentările emoțiilor brute, cu timiditatea, care se poate simți în interacțiunea publică. Lucia Dovicáková și tandemul Anetta Mona Chisa și Lucia Tkácová abordează tema genurilor și a stereotipurilor percepției femeii, percepție care de cele mai multe ori trezește reacții emoționale... În cazul lucrărilor Janei Kapelová putem simți empatie, înțelegere pentru oamenii care își exprimă creativitatea, imaginația și personalitatea în diverse moduri, materializate prin diverse obiecte, poeme, fotografii, cântece etc., pe care le creează în mod privat, ascunse atâta timp cât sunt elaborate...

Pagina alăturată:
Lydia Pribisová

Sus, Jos:
András Cséfalvay, Froze, 2012
Anetta Mona Chisa, Lucia Tkácová

Pagina următoare (sus-jos):
Viktor Freso, Ikona ([illegible]), from series Metamorphoses of Václav Havel icon, Type A, 2012, 41,4 x 30,8cm.
Pavlína Fichta Cierna, in collaboration with Mark Ther Bei dem, video, 2011

Anul care tocmai a trecut, în 2012, am avut alegeri generale. Cum ai caracteriza politizarea emoțiilor primare, fenomen care se petrece de regulă în astfel de contexte? Și care ar putea fi discursul artistic contraelectoral în astfel de situații?

Așa este, politicienii încearcă adesea să manipuleze oamenii făcând apel la emoțiile lor, din nefericire, la emoțiile lor negative, cum sunt ura, invidia, și mai puțin sau deloc la cele pozitive, cum sunt empatia și compasiunea. Artiștii ar putea, prin lucrările lor, să arate și să sublinieze câte ceva din aceste aspecte, contribuind în mod critic la evoluția procesului de conștientizare a anumitor aspecte periculoase. Mulțumesc!

Lydia Pribisová: "Art has the add some additional value to life"

Interview by **IGOR MOCANU**

Dear Lydia, this is not the first time you come in Romania, in Cluj. What makes you return here? How do you find the contemporary artistic context?
I was in Cluj for the first time in April 2011, I was invited by the organizers of the show I fought the X and the X won in the Museum of Art in Cluj. Then I was invited by the Director of Museum, Calin Stegerean, to prepare the show of Slovak contemporary art. For this event, I have realised the research about the most frequent themes in Slovak contemporary Art. It turned out, the theme emotions appears very often in a lot of art projects, from various point of view. There are some very actual themes in Slovak contemporary art, which create tensions, positive and also negative emotions, as political struggles and ethnical conflicts or various hidden questions connected with sexuality and its stereotypical perception. Apart of this, I was for a long time in contact with Daria Dumitrescu, director of Sabot Gallery, and we agreed to prepare one evening screening of my selection of videos with the title *Some Sabotage Strategies* in Central Europe. It was also connected somehow and shows, how the artists try to make the world better.

The contemporary art history says that the contemplation, as medium of consumption of the work of art, is dead, and that the artistic reception is due to a performative act from behalf of the public. Which is the emotion, or should I say, the real emotion's place in this equation?
In my opinion, contemplation is still present in the artistic creation and in perception of the art work… But sure, during the time, it changes its form and even meaning. Obviously, the performative act has sometimes more impact, but its aim is to let people contemplate, to arrive to some new kind of conscience and catharsis. And strong emotions or "real" emotions could create some sensitive bridge to communicate some meanings. Emotions are the tool to digest and interiorize various meanings and facts in contemporary world.

Also, there is another social, public, mediatic equation in which we are splitting our real emotion today: the individual emotion, that is the corporal constructed by mass-media emotion, and the social emotion, those collective impulses and affects which are guiding our life in community. Which may be the contemporary art's role in this case?
Art should offer a huge palette of alternative strategies which can help to perceive different realities. It should help people to be more sensitive, more curious. It can lead people to be happy or amused or sad and disappointed. The important thing is it should break indifference. Art has to add some additional value to life, let people read various messages on various levels. Art could try to have a social and political impact, but in a very intelligent, subtle and sophisticated way, because if not, it would finish in a blind street, as it was possible to see in Berlin Biennial of 2012.

Are emotions still feminine?
Well, I thing that emotions are human… Fortunately, contemporary culture is more open to express emotions. Both of women and men, or even of animals.

Which is the proportion of emotional memory in the exhibition you are currating in Cluj, at the National Museum of Arts?

Well, in this show we can see the concentration of socio-historical (and consequently emotional) facts which influenced the society in Central Europe. We can reflect with Pavlína Fichta Cierna and Mark Ther about a still complicated situation in Sudet region in Czech Republic, with mixed Czech-German history, or about tensions between Slovak and Hungarians, metaphorically incorporated in the installation of Marek Kvetan, *On this ours II*, (2010): using a computer program, he created a resulting color of state flags of Slovakia and Hungary. He used the color representing Hungary as a primer on the wall; this was then embellished with a flower ornament in the color of Slovakia. Then we can see the pathos in representation of national mythology in pyrographies of Mitríková and Demjanovic. On the other hand, for example András Csefalvay work with very basic emotion, shyness for example, wich can be felt in public interaction. Lucia Dovicáková and the duo Anetta Mona Chisa and Lucia Tkácová are dealing with the themes of gender and stereotypes of women'perception which often evoke emotional reactions... In Jana Kapelová's work we can feel the empathy and understanding for people who express their creativity, fantasy and personality in various ways, embodied in various objects, poems, photografies, songs etc which they created in secret, hiddenly during their working time...

Last year we had general elections in Romania. How can you describe the politicization of primal emotions which regularly takes place in this context ? And what may be the artistic counter discourse in this respect?
Yes, politicians often try to manipulate people appealing to their emotions, unfortunately to their negative emotions as hate, envy, and less often to their positive emotions, as empathy and compassion. Through their work, artists show and underline some of these aspects in a critical way and can help people develop awareness about certain dangerous issues.

FILIPPO BERTA: „o reflecţie asupra presiunii de a ne integra în cadre sociale restrictive”

The Crisis of Confidence/ La crisi di fiducia
Yuri Ancarani, Filippo Berta, Luca Bolognesi, Silvia Hell, Rudina Hoxhaj, Runo Lagomarsino, Domenico Antonio Mancini, Maria Lucrezia Schiavarelli, Marco Strappato, Davide Valenti Curatori: Marta Barbieri, Lino Baldini, Marius Tănăsescu
Victoria Art Center, București
Curatori: Marta Barbieri, Lino Baldini, Marius Tănăsescu
23 ianuarie – 16 februarie 2013

Interviu realizat de **SILVIA SAITOC**

Filippo Berta (n.1977) trăieşte şi lucrează la Milano şi Bergamo. A expus la MADRE Museum (Napoli, Italia), Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal (Sibiu, România), Centrul de Artă Contemporană din Thessaloniky (Grecia), Pori Art Museum (Finlanda) şi a participat la cea de-a V-a ediţie a Bienalei de la Praga şi la ediţia a III-a a Bienalei Tinerilor Artişti, Moscova. În 2008 a câştigat Premiul Internaţional pentru Performance (ediţia a IV-a, Trento, Italia).

Pentru performance-urile tale obișnuiești să creezi contexte în care implici diferiți participanți care performează potrivit unui scenariu dat. Această invitație deschisă altor persoane implică, în fond, un acord bazat pe încredere și o doză de vulnerabilitate, deoarece nu poți avea controlul asupra întregului proces sau a rezultatului final. Cum se desfășoară interacțiunea cu participanții la performance-urile tale și ce te motivează să apelezi la o astfel de practică?
Lucrez cu gesturile nestudiate în care erorile sunt consecințe inevitabile, generate de căutarea obsesivă a unei forme corecte. Această condiție produce în performance-urile mele o stare de tensiune în care prezența fizică a celor implicați oferă sensuri noi gesturilor simple, pe care fiecare dintre noi le facem. Luând în considerare acest aspect fundamental al cercetării mele, nu sunt interesat să coagulez grupuri de performeri pe care să-i instruiesc ca pe niște actori care interpretează un rol. Le explic celor implicați gestul și ceea ce el poate genera. Nu există un scenariu exact. În consecință, acest lucru implică și o pierdere a controlului și consider că acesta este și punctul de plecare al lucrărilor mele. În acest mod, gestul nu are o semnificație ultimă doar pentru că așa fost gândit și realizat de către artist.

Sunt performance-urile tale menite să provoace forme de colaborare între artist – performeri – public? În ce măsură te interesează performance-ul colectiv ca scenă de interacțiune?
Nu în mod precis. Interesul pentru tensiunile prezente în individ și comunitate m-a condus spre implicarea directă a oamenilor în performance-urile pe care le realizez. Interacțiunile produse în cadrul acestor participări colective sunt consecințe interesante, însă nu reprezintă subiectul cercetării mele. Pe de altă parte, nu sunt un performer în sensul strict al termenului, însă sunt un artist care utilizează performance-ul ca mediu eficient de a comunica aspecte relevante din societatea contemporană.

Iei în considerare ideea de a-ți repeta performance-urile cu participanți diferiți sau fiecare este gândit special pentru un anumit context expozițional?
De obicei, în lucrările mele încerc să propun idei care pot fi înțelese de cât mai mulți oameni în speranța că, prin apelul la forme ale imaginarului colectiv, pot traversa orice tip de graniță, fie aceasta teritorială, intelectuală sau socială. Astfel, am posibilitatea de a relua performance-urile cu oameni diferiţi și în locuri diferite. În mod evident, un artist trebuie să ia mereu în considerare contextul social în care produce și expune, deoarece acesta poate adăuga semnificații noi lucrărilor. Prin urmare, nu exclud ideea de a realiza o nouă lucrare ca urmare a unei experiențe în care am luat contact cu o anumită realitate socială. De exemplu, *Ditty* (2008) este un performance colectiv care a luat naştere ca o reacție la ceea ce se întâmplă în orașul Bergamo. În acest caz, un grup de imigranți fluieră un cântec tradițional pe una dintre străzile centrale ale orașului. Fiind atrași de familiaritatea cântecului dar și de situația neobișnuită, localnicii se opresc și ascultă „vocea” imigranților, reprezentată în acest caz, în mod metaforic, de un „fluierat”. În acest mod, două realități sociale contrastante sunt puse față-n față și distanța care le desparte devine concretă și se poate materializa într-un posibil spațiu al comunicării.

Pentru performance-ul Cheeese!, realizat la vernisajul expoziției „The Crisis Of Confidence” de la Victoria Art Center, ai invitat cincisprezece

persoane să deseneze, cu spatele la perete, un portret schematizat. Ceea ce a rezultat a fost o reprezentare imperfectă, aproape caricaturală, a propriei imagini și o redare grafică a imposibilității individului de a se conforma standardelor sociale. Vorbește-ne, pe scurt, despre acest proiect.
Această lucrare este o reflecție asupra presiunii de a ne integra în cadre sociale restrictive. Evident, atunci când suntem constrânși să ne ajustăm identitatea individuală la stereotipiile sociale general acceptate, apare acea stare de tensiune interioară familiară fiecăruia dintre noi. În acest proiect, pattern-urile comportamentale adecvate social sunt sintetizate într-un „zâmbet”, o imagine iconică a imaginarului colectiv, propus ca reprezentare a „portretului ideal”. Performance-ul constă într-un grup de oameni aliniați de-a lungul unui perete, care, după ce își acoperă chipul, desenează un „zâmbet” deasupra capului. Incercarea de a-l produce cât mai exact (cerc, două puncte și un semi-cerc) devine inutilă și produce o serie de forme care doar imită, de cele mai multe ori fără succes, imaginea dorită. Liniile „greșite” ale acestor desene reflectă, metaforic, imperfecțiunea naturii umane.

În video-ul *Homo Homini Lupus*, expus și la Victoria Art Center, invoci un mediu caracterizat de o permanentă stare de conflict. Îmi poți spune cum se raportează această lucrare la conceptul expoziției The Crisis of Confidence?
Homo Homini Lupus prezintă o colectivitate omogenă de lupi care ascunde în sine diferite identități aflate în conflict. Acești lupi își dispută un steag ca unică sursă a autorității în raportul cu ceilalți membri ai grupului până în punctul extrem în care ingerează fâșii din acesta. Este un tip de situație care amintește de eterna dispută dintre legea civilă și starea naturală, teoretizată de către Thomas Hobbes în *Leviathan* (1651). În starea naturală, în absența instituției politice, indivizii sunt angrenați într-un război al tuturor împotriva tuturor (*bellum omnium contra omnes; homo homini lupus*). Prin urmare, criza încrederii se manifestă în viata de zi cu zi. În acest video, steagul are o dublă semnificație, deoarece în istoria omenirii a semnalat un teritoriu în care indivizii încearcă să-și impună voința proprie în lupte fratricide. În acest caz este vorba despre steagul Italiei, însă orice steag sintetizează prin culorile sale această situație.

Conflictul, dinamica raporturilor de putere, destabilizarea cadrelor sociale și ideologice în care este angrenat individul sunt aspecte pe care le problematizezi des în lucrările tale. Referindu-te în mod specific la performance-uri precum *Déjà vu, Territories*, sau la mai recentele *Concert Soloists* și *Happens Everyday*, îmi poți detalia modul în care ai abordat aceste chestiuni?
Deja Vu invocă o condiție duală ce poate fi asociată cu o serie de concepte despre colectivitate și individualitate. Acest performance dezvăluie un paradox, anume o stare de echilibru bazată pe conflict. Șase perechi de gemeni identici împărțiți în două tabere sunt încleștate într-un război teritorial. O linie roșie marchează granița dintre cele două teritorii, dar aceasta este depășită adesea în cursul luptei care nu suportă alianțe. *Concert Soloists* și *Territories* sunt două performance-uri colective în care fiecare persoană dintr-un grup încearcă să-și afirme individualitatea cauzând o situație care poate fi descrisă ca o formă de eroism colectiv. În primul performance, un grup de bărbați mănâncă, așezați la o masă, dintr-un bol de supă și fiecare dintre ei accentuează gestul sorbind cu putere din lingură. Zgomotul intruziv produs astfel se dizovă, în cele din urmă, în haosul sonor general. Încercarea participanților de a se diferenția în cadrul acestei colectivități uniforme (aceeași farfurie, aceeași masă, același scaun) este futilă iar rezultatul este o parodie a ideii de competiție. În cel de-al doilea performance, mai multe persoane încearcă să-și demarcheze un teritoriu personal trasând, în pietrișul de pe caldarâm, contururile unei hărți imaginare. Lupta dintre indivizi creează teritorii cu forme și dimensiuni diferite care se întrepătrund în ciuda dezacordurilor. Din această perspectivă, prezența noastră în cadrul relațiilor sociale poate fi definită prin raportul dintre colonist și colonizator. *Happens Everyday* ne prezintă un grup de indivizi care împărtășesc dorința de a lupta împotriva regulilor impuse de societate. La început stau în spatele unor pupitre pentru ca mai apoi să le ridice deasupra capului. Acesta este punctul în care începe o competiție bazată pe anduranță în care fiecare participant încearcă să-și mențină poziția cât mai mult timp posibil. Apoi, oamenii încep să obosească și pupitrele revin, unul câte unul, la locul inițial. Băncile de școală, obiecte ce simbolizează regulile pe care le învățăm în copilărie, sunt supuse nevoii de rebeliune a acestei micro-societăți, iar acest act generează o situație de ruptură. Titlul nu este întâmplător, acest conflict interior fiind unul dintre constantele noastre zilnice.

Performance-urile tale sunt, în fond, cadre în care elaborezi un spațiu discursiv de reflecție. Acestea se desfășoară fie pe stradă (*Ditty*, 2008), fie în galerii sau muzee. Consideri că proiectele tale pot fi folosite pentru a lansa discuții vizând aspecte sociale relevante în discursul public mai larg? Cărui public i te adresezi și ce reacții aștepți de la acesta?
În performance-urile mele, participanții fac gesturi simple oferindu-le o nouă semnificație prin chiar prezența lor. În acest mod, într-un performance colectiv se află mai multe povești secundare ce trebuie descoperite, fragilitatea și efemerul fiind întotdeauna evocate. Există o relație orizontală și empatică între public și performeri din care fiecare participant poate extrage semnificații personale. Nu doresc să-mi entuziasmez audiența și nici nu-mi plac aplauzele finale, prefer ca reacție imediată la lucrările mele liniștea dezarmantă însă atât de necesară reflecției interioare.

Pagina alăturată:
Lydia Pribisová

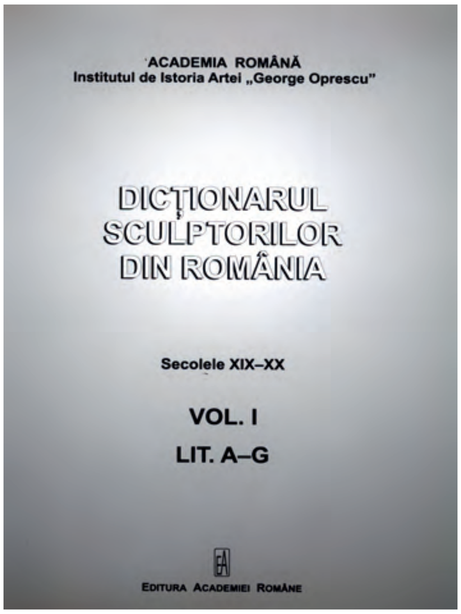
Sus-Jos:
Happens Everyday, 2012, performance, copyright Filippo Berta
Cheeese! 2013, performance, Victoria Art Center, copyright imagine – Filippo Berta

FILIPPO BERTA: "A reflection on the need to integrate oneself to the correct forms of life imposed by the social context."

Interview by **SILVIA SAITOC**

You've invited 15 persons to take part in your performance, "Cheeese!", for "The Crisis of Confidence" exhibition at Victoria Art Center. The performers had to draw a basic self-portrait with their back against the wall which resulted in an imperfect, caricatured, representation of their image. Can you tell us a little about this project?
This work is a reflection on the need to integrate oneself to the correct forms of life imposed by the social context, so that to be accepted. This condition generates a state of tension within an individual identity adapted to the common stereotype. In this project the behavior models are synthesized in the "smile", namely an icon of the collective imaginary, proposing it as the perfect portrait. The performance consists in a group of people aligned along the walls who, after covering their faces with a black fabric, are asked to draw a "smile" above their heads on the wall. The attempt to reproduce the exact form of a smile (circle, two dots and a semicircle) becomes useless and this obstinate intention produces a series of forms which only approximate the original. The wrong traces of these drawings metaphorically represent all the imperfections of the human nature. Your performances are frames within which you create a discursive place of reflection. Some of these take part in the street while other take place in galleries or museums. What kind of public are you trying to reach and what reactions do you expect from the people who meet your work?
In my performances the people do simple gestures, giving to these actions an exclusive and new meaning only by means of their presence. In this way, in a collective performance there are many little micro-stories to look for, in which failure is accepted, and the fragility of the ephemeral is ever present. Therefore, the audience has in front a group of non-artists and this situation produces a horizontal and empathetic relationship between the person/performer and the person/spectator, whence can derive new individual significances. Finally, my aim is not to enthuse or bring the audience to the final great applause, because I prefer a disarming and disorienting silence, necessary for an interior reflection.

6 Cronică de carte
Book reviews



DICȚIONARUL SCULPTORILOR DIN ROMÂNIA: SECOLELE XIX-XX, VOL. I, LIT. A-G (EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE, BUCUREȘTI, 2011) ȘI VOL. II, LIT. H-Z (EDITURA *ACADEMIEI ROMÂNE*, BUCUREȘTI, 2012); COORDONATOR: IOANA VLASIU

text de MAGDA PREDESCU

Inițiativa colectivului de la Institutul de Istoria Artei „George Oprescu” din București a fost precedată de o tentativă similară, în 2001 fiind publicat dicționarul Un secol de sculptură românească (editor Fundația Meta, coordonator Alexandra Titu), care, însă, s-a oprit la litera D. Spre deosebire de această lucrare în care s-a optat pentru un concept extins de sculptură, cuprinzând și genuri recente, dicționarul Academiei își propune, după cum se afirmă în Argument, „să fie mai restrictiv, limitându-se la accepțiile clasice ale sculpturii, precum și la cele consacrate de modernitate și avangarda istorică.” Singura concesie se face în cazul unor pictori „cu interes pentru spațialitate”. O selecție este prin natura ei restrictivă, însă cele două volume conțin, totuși, fișe documentare pentru aproximativ 600 de sculptori. Modelul de abordare utilizat este fișa-tip preluată dintr-o prestigioasă lucrare internațională, Saur Allgemeines Künstlerlexikon, care cuprinde informații referitoare la locul și data nașterii, studii, premii, comentariul sintetic al operei, expoziții personale și colective, arta de for public, simpozioane, muzee, scrieri ale artistului, bibliografie (dicționare, lucrări generale, monografii, articole, site-uri). Echipa de cercetători a investigat numeroase arhive analogice și digitale și a selectat material vizual cât mai reprezentativ. Fișele documentare cuprinse în cele două volume construiesc istoria extrem de concentrată a acestei arte în spațiul cultural românesc: manifestările timide din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dezvoltarea învățământului de specialitate, afirmarea unor talente autentice în special în perioada interbelică, scurtul moment de realism socialist de influență sovietică, recuperarea lui Brâncuși, încercările de racordare la estetica internațională în deceniul șapte, fenomenul simpozioanelor, bustul de aparat și bustul liber, ecvestrele, reacții la realismul socialist în anii '60; interpretările prin scheme tradiționale de ciopliturі, tolerarea unui alt tip de figurativ sau chiar a abstracției în spațiul public, figuri de profesori: Ion Lucian Murnu, Romul Ladea, Boris Caragea, Arthur Vetro, Virgil Fulicea, Oscar Han, Cornel Medrea, Constantin Baraschi etc. Nu au fost neglijați, de asemenea, artiștii tineri, unii dintre ei afirmați după 1989. Dată fiind lipsa lucrărilor teoretice și a dicționarelor de specialitate, volumele editate de Academie sunt instrumente de lucru mai mult decât bine-venite.

DINU RĂDULESCU, CONCEPTUL DE FORMĂ ÎN SCULPTURA MODERNĂ, *EDITURA PAIDEIA*, 2005

text de MAGDA PREDESCU

Lucrarea aceasta reprezintă textul tezei de doctorat cu același titlu susținută de Dinu Radulescu, în 2005, la Universitatea de Arte din București. Autorul își apropriază obiectul de studiu de pe o poziție modernistă, încercând să elucideze natura sculpturii. Este interesat de valoarea plastică pură, de autonomia sculpturalului, considerând tematica, ideologia, morala etc. drept elemente expresive neplastice, „impurități”. Sculptura este grea, masivă, palpabilă, tridimensională, un mediu artistic specific, neproblematic, lipsit de efemeritate și de ambiguități. Sunt descrise invariante, legi de bază, principii fundamentale, elemente care au expresivitate indiferent de epocă, un soi de esență a sculpturalului realizată mai mult sau mai puțin fericit în forme particulare. De aici și abordarea binară: pe de o parte arta „cu un limbaj bine structurat”, aflată „pe un făgaș normal”, autentică, vie, pe de altă parte perioadele de „involuție”, de „îmbătrânire” a unui stil (manierism, academism), de descompunere a formelor (fenomen explicat uneori prin utilizarea unor categorii morale). Metafora organismului apare în diverse niveluri ale analizei, forma artistică fiind înțeleasă ca formă vie care se naște, se maturizează, îmbătrânește și moare, deopotrivă simptom al unei epoci și al unei personalități creatoare. Textul conține o analiză strict tehnică a formelor în volum, dublată de o analiză a efectelor plastice cu valoare emoțională (proporții, mișcare, tensionare, echilibru) pe care aceste volume le produc asupra privitorului. Titlul lucrării delimitează aria de analiză - sculptura occidentală între 1850-1950, perioadă caracterizată de o mare mobilitate tehnică și spirituală. Autorul este interesat mai degrabă de ideea legităților și mai puțin de prezentarea sculpturii moderne ca mediu complex și contestat. Scurte fișe descriptive sau studii de caz mai ample (Daumier, Degas, Bourdelle, Maillol, Arp, Calder, Marini, Rosso, Rodin, Brâncuși, Moore, Giacometti etc.) marchează momentele de ruptură și izolează individualitățile creatoare al căror traseu artistic este urmărit până la descoperirea formei personale. Natura selecțiilor susține concepția modernistă despre artă a autorului care nu abordează zonele foarte experimentale ale avangardelor istorice și se oprește la anii '60 ai secolului XX. Definind forma sculpturală modernă prin diversitate și spațializare (în sensul de cucerire a spațiului), autorul se prezintă el însuși ca un „produs al mediului artistic modernist”, format într-o perioadă în care școala românească încerca să se elibereze de dogmatisme (neo-clasice, academiste, realist-socialiste) și căuta un limbaj sculptural „curat”. Dinu Rădulescu a studiat cu Ion Lucian Murnu într-o perioadă în care în România era expus Moore și începuse de ceva vreme recuperarea lui Brâncuși. Textul cursiv și nuanțat, redactat în stil eseistic, lasă să se ghicească o subtilă înțelegere a fenomenului artistic în ansamblu. Deși, după cum singur mărturisește, se raportează destul de puțin la părerile esteticienilor, criticilor și istoricilor de artă, din text răzbat sursele moderniste, cu precădere autori kantieni și fenomenologi. Este mărturia unui sculptor, modul în care el a înțeles forma plastică și a digerat o anumită informație teoretică. Lucrarea a apărut într-un tiraj foarte mic, doar 100 de exemplare (primele 10 conținând câte un desen original al autorului) și ar fi trebuit să beneficieze de o mai mare atenție din partea unui redactor. Lucrarea Manuscris. Șase studii despre sculptură (Editura Paco, 2006) reunește studiile pregătitoare pentru teza de doctor-

at. Expunerea uşor didactică este contrabalansată de aspectul de carte-obiect al volumului (sunt reproduse manuscrisele cu desene ale autorului). Este urmărită evoluţia formei sculpturale la egipteni, greci, renascentişti şi moderni, fiind analizate tehnicile şi materialele utilizate, relaţia cu modelul natural, integrarea volumului în spaţiu, tensiunea interioară şi calităţile cinetice ale formelor. Studiile de caz mai ample (Moore, Brâncuşi) lasă să se ghicească preferinţele autorului. Un capitol special este dedicat ecvestrei, înţeleasă ca formă sculpturală complexă.

JON WOOD, DAVID HULKS, ALEX POTTS (EDS.), MODERN SCULPTURE READER, *HENRY MOORE INSTITUTE, LEEDS AND THE J. PAUL GETTY MUSEUM*, LOS ANGELES, 2007 (2012)

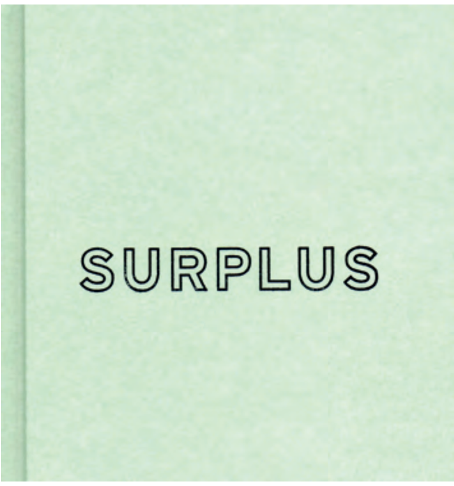
text de MAGDA PREDESCU

Lucrarea reprezintă o colecţie de surse primare, texte aparţinând unor autori - teoreticieni ai artei (Wilhelm Worringer, Carola Giedion-Welcker, Clement Greenberg, Herbert Read, Michael Fried, Lucy Lippard, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh etc.), artişti (Medardo Rosso, Umberto Boccioni, Arturo Martini, Eduardo Paolozzi, Marcel Duchamp, Jean Dubuffet, Carl Andre, Claes Oldenburg, Richard Serra, Louise Borgeois, Tony Cragg etc), poeţi, (Ezra Pound), filosofi (Jean-Paul Sartre) - care au avut de-a face în mod direct cu producerea, difuzarea sau receptarea operelor de artă încadrate în categoria sculptură. Selectate cu precădere din context european şi american (doar scurte trimiteri la sculptura non europeană), textele - manifeste, poeme, extrase din presă, capitole ale unor cărţi, interviuri, însemnări ale artiştilor, eseuri publicate în cataloage de expoziţie - sunt prezentate cronologic, începând cu ultimele decenii ale secolului XIX până în primii ani ai mileniului III: „Moştenirea secolului XIX", „Modernism şi anti-modernism", „Noua sculptură şi anti-sculpturalul", „Postmodernitatea: negarea şi persistenţa sculpturalului". Însoţite de o scurtă prezentare a autorului şi a contextului artistic şi social-politic în care au fost publicate, textele surprind schimbările fundamentale prin care a trecut sculptura modernă, de la perioada timpurie modernistă şi formalistă la anti-formalismul avangardelor şi definirea sculpturii ca idee. Trecând de la statui, monumente şi materiale durabile la anti-monumente, procese, evenimente, lucrări ambientale, instalaţii, obiecte cotidiene, performance şi happening, sculptura se dovedeşte cel mai bogat şi controversat mediu artistic al secolului XX. Textele fac referiri la noile materiale, tehnici şi condiţii de prezentare, la hibridările sculpturii cu alte medii artistice (arhitectură, pictură, fotografie, film, design etc.), precum şi la schimbarea de terminologie care a intervenit în definirea acestui mediu artistic. În ansamblu, lucrarea surprinde perioadele de ruptură, de schimbare esenţială, de trecere de la momentele în care au dominat specificitatea mediumului, încercările de definire a esenţei sculpturii, valorile formaliste la cele în care au predominat formele anti-sculpturale, aspectele site-specific, temporalitatea, corpul privitorului, utilizarea materialelor neconvenţionale, aspectele sociale şi politice. Textele prezintă pierderea funcţiilor tradiţionale (caracterul votiv, comemorativ, didactic, decorativ) şi deconstrucţia formulelor academice în perioada avangardelor istorice şi a neo-avangardelor, dar şi prelungirea unor formule „tradiţionale" în mai permisiva perioadă postmodernă. Evidenţiind contradicţiile imaginarului sculptural modern, ambiguităţile şi statutul problematic al conceptului de sculptură, lucrarea se constituie într-o meditaţie colectivă asupra condiţiilor modernităţii şi asupra naturii obiectului de artă în această perioadă.

MARIANNE HEIER
SURPLUS

Marianne Heier, Surplus, catalog, Curator: Solveig Øvstebø, Texte de: Thomas Hylland Eriksen, Marianne Heier, Ranjit Hoskote, Loretta Napoleoni, Kim West, Solveig Øvstebø. Editori: Marianne Heier, Steinar Sekkingstad, Solveig Øvstebø. Publicat de Sternberg Press şi Bergen Kunsthall, Bergen-Berlin, 2012, 211 p.

text de IGOR MOCANU



Surplus este numele festivalului expoziţional dezvoltat de artista norvegiană Marianne Heier la Bergen în perioada Mai - Iulie 2012, sub patronajul instituţional al galeriei Bergen Kunsthall şi al curatorului Solveig Øvstebø. Zic sub patronaj pentru că de data aceasta şi spre deosebire de alte ediţii ale Festival Exhibition organizate de galeria hordalandeză, proiectul artistic s-a desfăşurat oriunde înafara cubului alb, constituindu-se în etape succesive de performance, artă participativă, instalaţie site-specific, conferinţă şi discurs critic, însă circumscrise chestionării şi redefinirii contemporane, în context norvegian, a conceptului de „surplus". Noţiunea de surplus a fost introdusă de Karl Marx în descrierea capitalismului şi a diviziunii producţiei în sânul clasei muncitoare. Marx distingea între producţia necesară, adică suma produselor şi a serviciilor rezultate în urma unei investiţii, necesare traiului cotidian şi a căror valoare investită nu o depăşeşte pe aceea a producţiei finale; şi surplusul de producţie, adică ceea ce depăşeşte producţia necesară şi valoarea totală a investiţiei. Adusă în context contemporan extins şi, mai ales, după declanşarea crizei capitalului global în 2008, o discuţie privind surplusul ar putea părea cel puţin cinică, în condiţiile în care 90% din populaţia care, se zice, trebuia să alcătuiască clasa de mijloc, împreună cu studenţii, intelectualii, proaspetele mame, dezabilitaţii şi pensionarii, au fost excluşi din cercul strâmt al producţiei, pe criterii, cum pe bună dreptate a argumentat filozoful G.M. Tamás, exclusiv biopolitice. În aceste condiţii, cu excepţia câtorva state rentiere, contingentul demografic de mai sus nu mai participă la marele concert al producţiei, neavând privilegiul de a fi exploatat şi având în schimb necesitatea funciară de a-şi finanţa consumul din resurse publice. Ceea ce nu e cazul în contextul unui stat rentier precum Norvegia, în care bunul trai mai coincide cu surplusul. Iar din acest punct încolo începe naraţiunea expoziţională a Mariannei Heier. Pe scurt, statele rentiere sunt acele structuri naţionale în care populaţia o duce bine datorită autoadministrării, descoperirii şi exploatării unor neaşteptate resurse naturale (petrolul, de exemplu) sau datorită găzduirii temporare pe teritoriul lor a unor structuri administrative alogene, cum sunt bazele militare străine sau alte tipuri de baze şi nuclee. Într-un astfel de stat şi cu o astfel de structură administrativă încearcă să lucreze Marianne Heier în Surplus, expoziţie constând din două lucrări: Vima (2012) şi Diamond (2012). Prima lucrare întreprinde o cercetare a cazului traulerului ruso-norvegian omonim, abandonat în docul de la Fosen, după ce zăcuse o vreme la Kirkenes, nerevendicat de către proprietarii de drept pe motiv că, spun proprietarii, repunerea lui în funcţiune ar putea fi mai costisitoare decât profitul pe care îl poate aduce, însă, răspunde Marianne Heier, putând foarte bine răspunde necesităţii pescuitului. Acesta e momentul în care Marianne Heier începe critica surplusului, relocând ca ready-made o mică parte din navă în faţa galeriei Bergen Kunsthall şi înfăptuind astfel, de fapt şi de drept, o breşă în sistemul circulaţiei valorilor şi a profitului. În acea de-a doua lucrare, artista dăruieşte galeriei Bergen Kunsthall un diamant de 1.26 karate, cumpărat din resurse proprii, pe care-l încrustează în faţada clădirii, gestul prilejuind un performance la care participă, alături de ea, artiştii Guri Egge şi Einride Torvik. Prin acest gest, Marianne Heier obturează tranziţia lină a valorii, fracturând sistemul şi circuitul valorilor şi ducând consecinţele economiei darului (gift economy) în punctul său terminus, adică investindu-l cu o valoare monumentală. şi într-un caz şi în celălalt, funcţia artei nu se traduce prin sabotaj partizan, ci prin integrare naturală, deschisă, neacoperită, cum subliniază curatorul Solveig Øvstebø în prefaţa catalogului, conferind artei, pe de o parte, statut de agent economic, iar pe de altă parte, conferind economiei o anumită dependenţă socială faţă de discursul artistic. Colaboratorii catalogului expoziţiei, mai degrabă o extensie discursiv textuală a acesteia decât o întreprindere descriptiv-ilustrativă, încearcă astfel să abordeze conceptul de „surplus" din perspectivă economico-politică (Loretta Napoleoni) şi antropologică (Thomas Hylland Eriksen), dar să şi plaseze lucrările Mariannei Heier în contextul demersurilor mai vechi al artistei de chestionare a raporturilor dintre economie şi artă (Kim West), cât şi a funcţiilor acesteia din urmă în plan social (Ranjit Hoskote). Răspunsurile contribuitorilor nu sunt deloc măgulitoare, ele încearcă mai curând să articuleze noi perspective de abordare a surplusului în context economic global ori să cartografieze segmente neabordate sau lăsate pe margine de către artistă în abordările ei privind surplusul economic. Evident, în condiţiile unei funcţionări econom-

ice dezastruoase în Europa de Est, un astfel de proiect artistic nu ne ajută aproape cu nimic. Mai exact, România nu produce surplus distribuit egalitar, iar surogatul de surplus pe care-l etalează anumite clase sociale din interiorul statului nu este decât producția necesară lipsă care ar fi trebuit să revină de drept celorlalte clase, în speță claselor marginalizate pe criterii biopolitice. și-atunci, ne-am putea întreba, cu ce ne încălzește pe noi faptul că norvegienii o duc bine, iar artiștii lor pot chestiona această stare de bine, cu mijloace artistice și diagnosticând breșele și disfuncțiile din interiorul unui sistem economic al valorilor de schimb care merge brici, cel puțin în comparație cu al nostru? Păi, ne încălzește pentru că ne face să conștientizăm, cum frumos formulează Loretta Napoleoni în textul ei din volum, sclavagismul surplusului și al fetișismului mărfii.

Summary

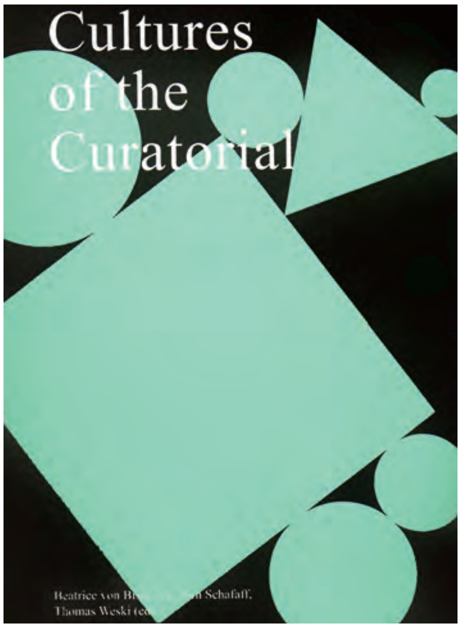
This text is a review of the Expositional Festival in Bergen Kunsthalle, where the Norwegian artist Marianne Heier was the main participant. Heier's first intervention took as starting point the case of the Vima trauler, abandoned in the Fosen port by its owners: the artist relocated a portion of the ship in front of the gallery, thus creating a ready-made installation. Heier's second artwork was a performance in which the artist inlaid a diamond of 1,26 karats, bought by herself, in the facade of the gallery. By this act, the artist intended to requestion the concept of gift economy in a neo-liberal society, driven by the surplus ideology. In the catalogue, the texts signed by Thomas Hylland Eriksen, Marianne Heier, Ranjit Hoskote, Loretta Napoleoni, Kim West, and Solveig Øvstebø do not simply describe the Festival but contribute to the development of the reflection upon the socio-economic, artistic, and anthropologic problems raised by Marianne Heier's artworks.

CULTURES OF THE CURATORIAL

Beatrice von Bismarck,
Jörn Schafaff, Thomas Weski (eds.),
Contributors: Beatrice von Bismarck, Gabriele Brandstetter, Helmut Draxler, Liam Gillik, Dorothea von Hantelmann, Hannah Hurtzig, Pirkko Husemann, Maria Lind, Marion von Osten, Raqs Media Collective (Shuddhabrata Sengupta, Monica Narula), Dorothee Richter, Irit Rogoff, Jörn Schafaff, Avinoam Shalem, Simon Sheikh, Hito Steyerl, Barbara Steiner, Nora Sternfeld, Anton Vidokle, Eyal Weizman, Thomas Weski, Tirdad Zolghadr;
Translation: Mark Kyburz, Steven Lindberg, Ben Schmidt, Michael Turnbull
Sternberg Press and Kulturen des Kuratorischen an der Hochschule für Grafik und Buchkunst / Academy of Visual Arts Leipzig, Leipzig-Berlin, 2012, 376 p.

text de IGOR MOCANU

Cultures of the Curatorial / Culturile Curatorialului înseamnă înainte de toate programul postuniversitar fondat de către profesoara Beatrice von Bismarck în cadrul Hochschule für Grafik und Buchkunst din Leipzig, program care a găzduit în 2010, în perioada 22-24 ianuarie, colocviul omonim, la care au participat critici și istorici de artă, curatori, teoreticieni și artiști, pentru a repune în discuție semnificațiile contemporane ale curatoriatului, cât și noile evoluții pe care le implică această profesie. Intervențiile din cadrul colocviului stau astfel la baza antologiei de texte de care ne ocupăm aici. și ne ocupăm aici, în primul rând, pentru că ni se adresează nouă, adică celor care activăm în câmpul artelor vizuale contemporane, iar apoi, în al doilea rând, pentru că aduce în acest câmp și în cel al curatoriatului un nou prilej de reflecție privind expoziția, felul în care expunem astăzi arta, dar, mai ales, dimensiunea perlocuționară a expoziției în rândul publicului și posibilele sale efecte sociale. Scopul cărții, declarat din capul locului, este acela de a cerceta modul în care se constituie astăzi activitatea de curator, cât și dacă această activitate, care presupune tot mai multe atribuții, mai poate fi cuprinsă în ceea ce înțelegem în genere prin curatoriat (curating) sau e nevoie de o nouă definiție, mai largă, care să circumscrie întregul efort al curatorului de a selecta, grupa, expune, teoretiza, conceptualiza, publica și, nu în ultimul rând, a convinge sponsorii să producă o expoziție? Soluția conceptuală a venit din partea profesoarei și curatoarei Irit Rogoff de la Goldsmiths University of London, care a propus înlocuirea termenului de „curatoriat", cu acela de „curatorial". „Dacă admitem că în practica și discursul cultural contemporan - spun editorii, de altfel - s-a petrecut o turnură curatorială (curatorial turn), procedăm astfel pe baza observației că în ultimele două decenii, curatorialul s-a dezvoltat ca un câmp al unor activități care se suprapun și se întrepătrund, al unor sarcini și roluri care în trecut erau divizate și atribuite mult mai explicit diverselor profesii, instituții și discipline." Dar asta nu înseamnă că odată ce i s-a dat un nume, activitatea extinsă a curatorului contemporan a devenit mai clară, mai inteligibilă și mai eficientă, pe de o parte; dar nici că o expoziție sau un proiect curatorial devin dintr-o dată mult mai frecventate de public, de instituții și de mass-media, iar efectele ei în plan social și politic sunt garantate. Nu, turnura curatorială pune la fel de multe probleme de percepție și localizare ca și meseria înaintașă, întrucât nu toți artiștii și nici toate instituțiile, cu disciplinele aferente, nu se încolonează cuminte la conștientizarea acestei turnuri. Fiecare autor propune spre discuție noi nuanțe, observații sau, de multe ori, critici directe ale funcției curatoriale. Dar să le luăm pe rând. În conversația sa cu Irit Rogoff, în contraponderea ramificației funcțiilor curatoriale, Beatrice von Bismarck propune conceptul de constelație pentru a cartografia intersecția matematică a energiilor și actorilor implicați în construcția discursului expozițional, incluzând aici nu curatorul ca element cheie, central, suveran (cum va spune Simon Sheikh în textul său despre Noul Instituționalism), ci suma tuturor persoanelor și a rolurilor pe care le presupune expunerea. Dorothea von Hantelmann va vorbi, de altfel, despre semnificațiile sociale ale curatorialului, în timp ce Helmut Draxler va postula necesitatea înțelegerii curatoriatului ca logică a medierii. Maria Lind, pe de altă parte, afirmă că dacă vrem să înțelegem schimbările care au loc în sfera curatorialului, ar trebui să le observăm mai întâi pe cele din câmpul artei contemporane, care este refractară nu atât la exigențele formei pe care o îmbracă, cât la cele ale formalităților pe care ar trebui să și le asume, dacă ține cu tot dinadinsul să ajungă la public. Curatorul ar trebui, de aceea, să practice, spune Lind, un soi de formalism al demersului de expunere, înțeleasă ca loc al producției culturale. Tocmai de aceea, Liam Gillik este cel care pune sub semnul întrebării actualitatea contemporaneității artei contemporane, propunând, în schimb, conceptul de artă curentă, în loc de „artă contemporană". În dialogul său cu von Bismarck și Jörn Schafaff, arhitectul și activistul Eyal Weizman explică implicațiile interdisciplinare ale curatoriatului combinat cu arhitectura și criminalistica în cadrul unor proiecte dezvoltate în Orientul Mijlociu. Raqs Media Collective, reprezentat în antologie de artiștii și curatorii Shuddhabrata Sengupta și Monica Narula, propune o resemantizare a cuvântului „culture", prin verbalizarea acestuia în „to culture" pentru a defini curatoriatul ca verb activ, în timp ce Gabriele Brandstetter discută „coregrafiile curatorialului". Pornind de la constatarea că o expoziție posedă întotdeauna valențe performative, care angrenează publicul, Jörn Schafaff inițiază o comparație între decorul scenic teatral, cel de platou cinematografic și scenografia curatorială, comparație reluată și rediscutată de către autor, alături de Beatrice von Bismarck, în dialogul lor cu dramaturga și curatoarea Hannah Hurtzig despre spațiul expozițional și posibilele discursuri pe care le poate genera un spațiu preconceput reflexiv. Avinoam Shalem, profesor de istoria artei islamice la Ludwig-Maximilians-Universität din Munich, aduce în discuție modul eurocentric în care a fost expusă până în prezent arta Orientului Mijlociu și a lumii arabe, detractând rațiunea arbitrară a distincțiilor teoretice și de periodizare în istoria artei islamice scrisă de occidentali, dar nu numai, și reclamând, în schimb, o expunere etanșă. Aceeași critică aduce și Marion von Osten modului curatorial occidental într-o cercetare a cazului grupului de arhitecți din Team 10 și a arhitecturii post-moderne din capitalele coloniilor occidentale din Africa subsahariană. În cred că cel mai critic text din antologie, artistul Anton Vidokle pune un mare semn de întrebare privind necesitatea existenței funcției curatoriale în genere. Singura condiție creditată de fondatorul e-Flux este aceea ca rolul curatorului să fie suplinit tot de artiști.



Dorothee Richter se întreabă dacă artiştii şi curatorii ca autori sunt, în colaborarea lor, emuli, colaboratori sau parteneri? Barbara Steiner iniţiază o discuţie în jurul proiectului Carte Blanche iniţiat de Galerie für Zeitgenossische Kunst din Leipzig. Curatoarea de dans din Berlin, Pirkko Husemann, enunţă, într-un expozeu fundamental, condiţiile constitutive ale oricărui demers de curatoriat al artelor performative, în timp ce Beatrice von Bismarck subliniază caracterul colectiv al oricărei expoziţii de artă. Thomas Weski chestionează modul în care muzeele aleg să achiziţioneze şi ulterior să expună fotografia, pornind de la cazul clasic al colecţiilor de fotografie de la MoMA. În prelungirea observaţiilor lui Weski, poate fi parcursă şi critica regizoarei Hito Steyerl la adresa modului în care muzeele contemporane şi spaţiile dedicate artei aleg să expună filmul şi, în genere, discursul artistic cinematic. Nora Sternfeld, oarecum în consonanţă cu poziţia artiştilor de la Raqs Media Collective, se întreabă ce poate învăţa curatorialul din demersurile educaţionale sau de pedagogie alternativă a artei. Tirdad Zolghadr reia discuţia despre Pavilionul Emiratelor Arabe Unite la Bienala de la Veneţia în 2009, căruia i-a fost curator. Simon Sheikh, cum spuneam mai sus, revizitează conceptul Noului Instituţionalism, din ce în ce mai uzitat din anii 2000 încoace, stabilind o genealogie a terminologiei, cât şi a evoluţiei acesteia. Că majoritatea curatorilor contemporani prezintă în discursurile pe care le produc, textual sau expoziţional, implicit judecăţi social-politice, ştiam. Evident, câmpul de întrebuinţare posibilă a judecăţilor din antologiei este extrem de vast, dezbaterile care pot fi demarate de acum încolo comportă multiple deschideri şi abordări, ceea ce trebuie subliniat însă este dubla inovaţie pe care o aduce publicaţia. Mai întâi, cartea, o lectură obligatorie, punctează în mai multe rânduri dimensiunea educaţională a demersului curatorial contemporan, aplicând un accent puternic asupra curatorului ca agent semiotic în societatea actuală. Apoi, prin multitudinea de roluri pe care le presupune curatorialul, artele performative, în speţă teatrul şi dansul contemporan, capătă o nouă faţă care, sperăm odată cu autorii, le vor determina pe acestea să devină mai atractive pentru public şi mai eficiente în plan social, aşa cum o merită de altfel.

Summary

Cultures pf the Curatorial is the name of the master program created by professor Beatrice von Bismarck in the Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Within this program, a colloquium with the same title was organized in January 22-24, 2010, in which art critics and historians, art curators, theoriticians and artists were invited to debate about present-day significances of curatorship and the new evolutions taken by this profession. The interventions during the colloquium were the material wherefrom this anthology of texts was created. We are debating this anthology here because we are activating within the field of visual arts, and because it brings about a new opportunity to reflect about exhibiting, the way art is shown nowadays, and most of all, about the perlocutionary dimension of exhibitions in the public and its possible social effects.

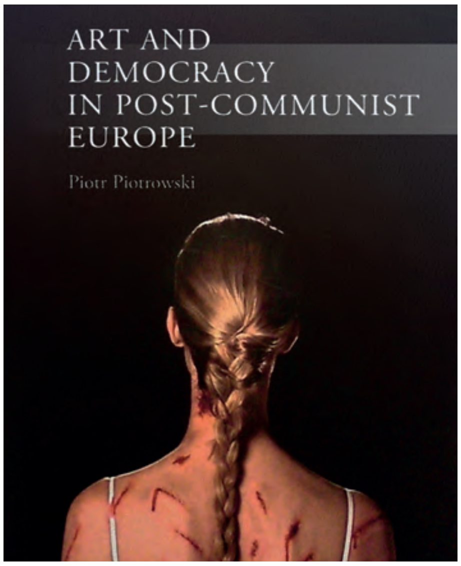
PIOTR PIOTROWSKI

ART AND DEMOCRACY IN POST-COMMUNIST EUROPE

London: Reaktion Books, 2012

text de LUCIA POPA

Noul volum al prestigiosului istoric de artă polonez continuă tematic celebra sa carte In the Shadow of Yalta. Modern Art in Central-Eastern Europe, care a stârnit nenumărate dezbateri în sfera ştiinţelor sociale. Dacă în prima lucrare Piotrowski realizează un demers comparativ pentru a analiza raportul dintre artele plastice moderne şi regimul comunist din ţările



din Europa Centrală şi Estică, publicaţia mai recentă urmăreşte evoluţia artei în epoca postcomunistă, în aceeaşi zonă geografică. Mai întâi, Piotrowski critică un mod de scriere a istoriei artei, considerând că aceasta nu este niciodată „inocentă", ci este rezultatul unui permanent proces de selecţie a informaţiilor şi a perspectivei din care trecutul este revizitat, rescris şi uneori mutilat, deşi nu neapărat voluntar. Aşa cum scrie Michel Foucault, discursul este întotdeauna o formă de exercitare a puterii, mai ales când acest discurs este unilateral, hegemonic („L'ordre du discours"). Cel care scrie istoria are ascendentul unui capital simbolic preţios. Cartea lui Piotrowski trebuie înţeleasă şi ca o tensiune puternică între „memorie" şi „istorie", în accepţia pe care o acordă termenilor Pierre Nora („Les lieux de mémoire"). În cazul analizat de teoreticianul polonez, cei doi poli care produc tensiunea sunt Centrul (sau „centrii" artei, adică Paris, New York, Berlin) şi Periferia sau ţările din Europa Centrală şi de Est, mai exact ţările delimitate de Cortina de fier după Tratatul de la Yalta dintre Europa de Vest şi Rusia. Colonialism intelectual sau neocolonialism, istoria artei estice concepute de istoricii din Vest este contrazisă de memoria caldă asupra aceluiaşi fenomen artistic din perspectiva istoricului care a trăit în mijlocul acelei culturi şi al acelei realităţi. Fără o viziune de stânga la fel de puternică, Piotrowski articulează o teorie a scrierii istoriei care aminteşte de viziunea lui Gramsci despre „intelectualii organici", singurii capabili de a produce teorii culturale valide despre păturile sociale în mijlocul cărora s-au născut. Astfel, istoria Estului se scrie cel mai bine în Est, insistă Piotrowski. În al doilea rând, cartea lui Piotrowski nu este nicidecum una pur epistemologică, ci, urmărind această propunere teoretică, el oferă un exemplu de istorie a artei Europei de Est şi Centrale scrise din interiorul culturii care serveşte de subiect. Teoreticianul polonez scrie despre evenimente şi artişti din acea zonă a Europei în care s-a născut şi pe care a studiat-o câteva decenii, căutând explicaţii şi contextualizari geopolitice şi istorice bine precizate pentru fenomenele artistice analizate. În mod paradoxal, un rol esenţial este atribuit în acest proces autocolonizării sau, altfel spus, imitaţiei stilurilor artistice occidentale. Importul esteticii vestice poate fi înţeles parţial ca un instrument de rezistenţă culturală împotriva rămăşiţelor de realism socialist sau chiar împotriva reactivării puternice a specificului naţional, fenomen frecvent al tranziţiei postcomuniste. Autocolonizarea se întăreşte şi prin faptul că cercurile artistice din Polonia, de exemplu, urmăresc mai degrabă piaţa de artă nu din Ungaria sau Cehia, ci piaţa de artă din Berlin sau Paris. În felul acesta, alteritatea „egală" este ocultată în favoarea Celuilalt dominator şi se caută Centrul care stabileşte ierarhiile şi victimizează. În fapt, Colonizatorul este imitat de victimă. Totuşi, abordarea lui Piotrowski este una nuanţată: dominaţia simbolică a formelor artistice vestice nu este totală şi nici întotdeauna voluntară. Deschiderea graniţelor, globalizarea instituţiilor artistice (expoziţiile internaţionale şi proliferarea bienalelor sunt doar două exemple) au două efecte antagonice. Pe de o parte, artiştii estici tind să îşi slăbească legăturile cu tradiţia locală şi să adopte canoane occidentale, iar, pe de altă parte, ei îşi întăresc particularităţile culturale ca marcă „exotică" vandabilă pe piaţa de artă vestică. Piotrowski crede însă că aspiraţia către internaţionalizare sau utopia unităţii reprezintă un reziduu al proiectului modernităţii. Retorica globalizării ascunde hegemonia discretă a Occidentului, căci, în fond, universalizarea unor limbaje sau a unor canoane înseamnă promovarea valorilor vestice considerate a fi „internaţionale". Modernismul a încercat să nege în permanenţă orice tip de identificare, fie ea etnică, de gen etc., în numele „utopiei universaliste a unităţii". Postmodernitatea aduce cu sine un reviriment al localului şi al diferenţelor. Parţial, fenomenul se datorează unei astenii a canoanelor occidentale: ca terapie, piaţa de artă dominantă caută un implant de „exotic". De asemenea, căderea comunismului a contribuit puternic la exerciţiul istoriei artei scrise „orizontal", analitic şi descriptiv, nu dintr-un complex occidental de superioritate. Artiştii estici care s-au impus cel mai bine pe piaţa internaţională de artă în ultimii ani sunt cei care au reuşit să atingă un echilibru între tentaţia de a imita stilurile vestice şi cea de a supralicita specficul naţional. Printre aceştia se numără, după Piotrowski, personalităţi ca Marina Abramovic, Ilya Kabakov, Dan Perjovschi, Mircea Cantor, Ciprian Mureşan.

Piotr Piotrowski
Art and democracy
in Post-communist Europe
London: Reaktion Books, 2012

text by LUCIA POPA

The new volume of the prestigious Polish art historian continues by its subject his famous book In the Shadow of Yalta. Modern Art in Central-Eastern Europe, which caused numerous debates within the

field of the social sciences. If, in the first work, Piotrowski conducts a comparative approach to analyze the relationship between modern art and the communist regime in the Central and Eastern European countries, the most recent publication follows the evolution of the art in the post-communist era in the same geographical area. First, Piotrowski is critical toward a model of writing the art history and believes that this one is never "innocent", but it is the consequence of a continuous process of selection of data and perspectives, through which the past is revisited, rewritten, sometimes mutilated, though not necessarily voluntarily.

Following Michel Foucault, the speech is always a form of exercising power, especially when that speech is unilateral, hegemonic ("L'ordre du Discours"). The one who writes the history has the ascendancy of a valuable symbolic capital.

Piotrowski's book should be understood as a strong tension between the "memory" and the "history", considering the meaning of the terms given by the French historian Pierre Nora ("Les lieux de mémoire"). In the case analyzed by the Polish theorist, the two poles that produce the tension are the Centre (or the "centers" of the art, i.e. Paris, New York, Berlin) and the peripheral countries of Central and Eastern Europe, more precisely the countries isolated by the Iron Curtain after the Treaty of Yalta between the Western Europe and Soviet Union.

A form of intellectual colonialism or neocolonialism, the art history of Eastern Europe conceived by Western historians is contradicted by the "warm" memory over the same artistic phenomenon, from the perspective of the art historian who has lived in the middle of that culture and that reality. Piotrowski articulates a theory of writing the history which reminds Gramsci's vision about the "organic intellectuals", the only intellectuals able to produce valid cultural theories about social classes among whom they were born. Thus, the history of the East is written better in the East, insists Piotrowski.

The Polish theorist writes about events and artists from that part of Europe where he was born and that he studied for decades, seeking explanations and very well defined geopolitical and historical contextualizations for the analyzed artistic phenomena.

Paradoxically, a crucial role is assigned in this process to the self colonization, or, in other words, the voluntary imitation of the Western art styles.

Importing Western aesthetics can be understood in part as a tool for cultural resistance against the remnants of socialist realism or even against the strong reactivation of nationalism, a frequent phenomenon of the post-communist transition.

The self colonization is strengthened by the fact that the artistic circles in Poland, for instance, follow rather the art market in Berlin and Paris, rather than the Hungarian or the Czech one. This way, the "equal" otherness is obscured in the favor of the dominant Other and everybody seeks for the Center that establishes hierarchies and victimizes. Thus the colonizer is imitated by the victim. However, Piotrowski's approach is a nuanced one: the symbolic domination of the Western art forms is not always complete or voluntary. The open borders, the globalization of the artistic institutions (international exhibitions and the biennials multiplication are only two examples) have two opposing effects. On the one hand, the Eastern artists tend to weaken the links with the local tradition and adopt Western canons, and, on the other hand, they reinforce their cultural particularities which produce an exotic landmark easy to sell on the Western art market.

Piotrowski believes, however, that the aspiration towards internationalization or the utopia of the unity and similarity is a residue of the project of Modernity. The rhetoric of the globalization hides the discreet hegemony of the West, because, after all, the universalization of some languages or of some canons means promoting Western values considered to be "international". The Modernism tried to deny any identification at all times, be it ethnic, or by gender, on behalf of the "universalist utopia of the unity." The Postmodernity brings with it a revival of the "exotic" and of "differences". Partly, this phenomenon is due to asthenia of the Western canons: the dominant art market is looking for an implant of "exoticism", as a therapy. Also, the fall of communism has greatly contributed to the exercise of the art history written "horizontally", analytically and descriptive, not with a Western complex of superiority. The Eastern artists who have managed to craft good reputation on the international art market in the recent years are those who have stroked a balance between the temptation to imitate Western styles and the temptation to outbid the national character. Among them there can be named, says Piotrowski, personalities like Marina Abramovic, Ilya Kabakov, Dan Perjovschi, Mircea Cantor, and Ciprian Muresan.

KONSTANTINOS KAVAFIS

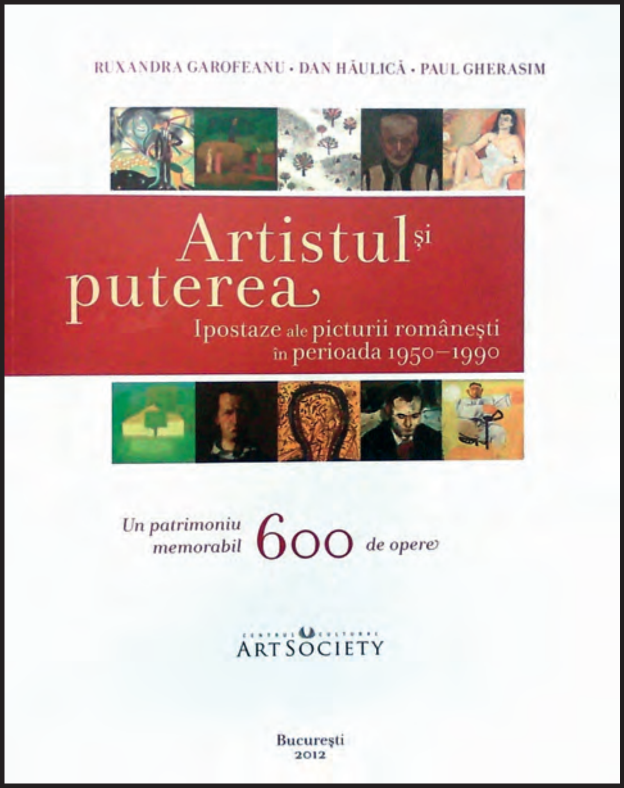
ALFABETUL POETIC
CU DESENE DE GHEORGHE I. ANGHEL

Editura Omnia, București, 2011

text de CRISTIAN ROBERT VELESCU

Această apariție editorială se constituie ca o „carte-obiect" ce ne restituie poezia creatorului alexandrin în nu mai puțin de unsprezece limbi, incluzând, între altele, și latina. Dar poate că acestei „panoplii lingvistice" ar fi îngăduit să-i adăugăm și o a douăsprezecea limbă, aceea a vizualului, prin aceasta înțelegând tocmai selecția de imagini din creația pictorului Gheorghe I. Anghel răspândită prin paginile cărții, și care nu e un simplu „acompaniament vizual", o anume „mână stângă alunecând peste clapele-imagini", ci esența însăși a poeziei lui Kavafis, filtrată prin personalitatea lui Anghel și adusă printr-un efort cvasi-sacrificial al pictorului în orizontul privirilor noastre. Pentru Gheorghe I. Anghel, poezia lui Kavafis împlinește, în opinia mea, o dublă lucrare. Ea devine substanță tematică a artei pictorului, dar și model al acesteia, în sensul cel mai propriu și totodată neexterior al cuvântului. Altfel spus, creația poetică oferă pictorului cu împrumut propria-i structură. și prin aceasta nu mă mărginesc să afirm că „poezia e aidoma unei picturi" (ut pictura poesis), ci mult mai mult decât atât. Doresc să afirm că - în paginile Alfabetului poetic cel puțin - creația kavafiană și aceea a pictorului comunică nestingherite, printr-un ciudat sistem al unor subtile și totodată inefabile „vase comunicante", de o natură cu totul și cu totul spirituală. La simpla răsfoire a cărții, cele două creații, consângene fiind, lasă impresia că trec necontenit și totodată nestingherite una în cealaltă, împrumutându-și temele, motivele, atmosfera, dar mai cu seamă energiile semnificante care - și într-un caz și în celălalt - sunt aduse în pragul perceptibilului de acumularea magmatică, în cascadă, a informației culturale. Cu riscul de a păși pe teritoriile banalului, aș afirma că - după cum îi șade bine oricărei creații de natură clasică - apolinicul și dionisiacul sunt așezate la Kavafis și la Anghel sub unul și același jug. De nedespărțit fiind, cele două „stări ființiale" ale oricărei creații clasice devin una alteia umbră. Ele se potențează reciproc, se evidențiază una pe cealaltă, dar își și întrețes energiile, prin aceasta chiar ajungându-se la efectul unei binefăcătoare „temperări". Socotesc că această conviețuire a contrariilor - ce se vădește a fi în cele din urmă armonică - se lasă cu claritate percepută într-o creație mai degrabă atipică lui Kavafis, un poem autoconfesiv, „dezbrăcat" de densa informație culturală ce se acumulează în mod obișnuit în oricare dintre scrierile alexandrinului, după modul în care orice coloană clasică se înalță, tambur după tambur. Mă gândesc, înainte de toate, la poemul căruia Kavafis i-a spus „De la nouă". E nevoie aici, firește, de o scurtă citare: „și apariția corpului meu tânăr, / de la nouă când mi-aprinsesem lampa, / veni și mă surprinse trezindu-mi amintirea / unor odăi închise, parfumate, / a unei vechi, trecute plăceri (și temerare!) / și-n fața ochilor mi-aduse străzi / pe care nimeni azi nu le mai știe, / localuri agitate ce-au dispărut demult, / teatre, cafenele de-altădată". E, fără îndoială, un simplu joc al gândului - și totuși cât de adevărat, cât de în spiritul lui Kavafis! - să ți-l imaginezi pe pictorul Gheorghe I. Anghel în solitudinea atelierului său din strada Pangrati, așteptând vizita propriului trup-duh, care aduce cu sine locuri de taină, încărcate toate până la saturație de însăși cultura pictorului, din care și poezia lui Kavafis e parte. Zestrea culturală trece nestingherită direct în opera pictată, cum trece prin sugativă cerneala. Poate că tocmai din acest motiv, ca urmare a unei anume nerăbdări, litere ale alfabetului elin și fragmente de text se amestecă de-a valma, în „depuneri de palimpsest", cu imaginile figurative oscilând între Grecia arhaică și expresionismul cel mai recent, pentru a genera un autentic tablou de Gheorghe I. Anghel. Un tablou care-l are, firește, pe Kavafis drept coautor.

\# 7 Ancheta de Artă
Art Inquiry



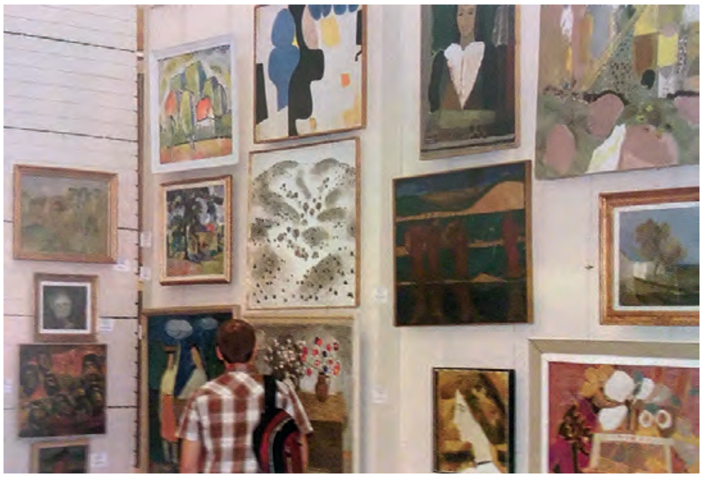
Expoziţia „Artistul şi puterea. Ipostaze ale picturii româneşti între anii 1950–1990"

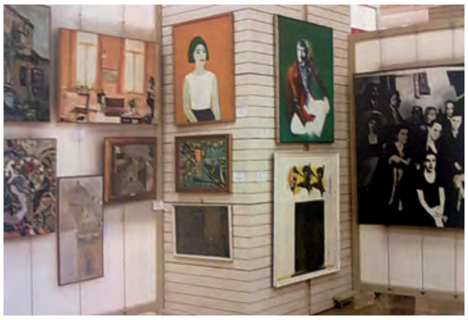
Organizator: Fundaţia ArtSociety
Curator: Ruxandra Garofeanu cu sprijinul lui Dan Hăulică şi al lui Paul Gherasim
Biblioteca Naţională a României, Bucureşti
27 septembrie – 2 decembrie 2012

1. Ce imagine asupra artei româneşti sub comunism v-a transmis expoziţia „Artistul şi puterea" ? V-a schimbat propria reprezentare asupra artei din România? Dacă da, în ce fel?

2. Cum vi se pare că e reprezentată puterea în această expoziţie? Cum găsiţi că se raportează curatorii expoziţiei la problema puterii în relaţie cu arta românească?

Notă: Întrebările şi răspunsurile acestei anchete au fost formulate înainte de publicarea catalogului expoziţiei.





CĂ LIN DAN

Părerile despre sine ale unei culturi nesigure

O criză veche (dar mereu actuală prin consecinţe) s-a coagulat temporar în expoziţia „Artistul şi puterea", care în contextul unei istorii normale nu ar fi avut loc. Normalitatea ar fi permis în intervalul 1990 - 2012 o analiză a fenomenului artistic din Romania postbelică, cu instrumentele istoriei artei, ale curatoriatului expoziţional, al dezbaterilor publice. Nici instituţiile (existente sau nou create), nici personalităţile culturii vizuale, nici specialiştii (muzeografi, critici, istorici de artă) nu s-au implicat în atare demersuri. Priorităţile strategice (acolo unde s-a pus problema lor) au fost întotdeauna altundeva, urgenţele supravieţuirii au predominat, formatorii de opinie din perioada pre-1989 au migrat către alte domenii (sau au dispărut), economicul şi politicul au controlat resursele de atenţie etc. Sursele acestei crize prelungite sunt două: una morală, cealaltă intelectuală, iar terenul din care provin este cel al complicatei perioade post-staliniste. Întâi criza morală: compromisurile ideologice ale intervalului 1947-1965 au devenit în intervalul 1965-1989 aranjamente administrativ-economice, justificabile nu doar existenţial, ci şi cultural. Într-o societate a negocierii infinite, unde toată lumea „trebuie să trăiască", portretistica oficială, arta de comandă, participarea la industria reprezentaţională a marilor şantiere naţionale (Casa Poporului, Cotroceni etc.) nu erau receptate (necum judecate) ca o colaborare cu un inamic politic, ci ca o altă faţetă a normalităţii inevitabile. Oameni care făceau portrete oficiale erau şi autori de lucrări novatoare; participarea la o expoziţie „omagială" nu excludea apartenenţa la un grup de „reflexie" alternativ. Ideologia de partid era un conglomerat de noţiuni contradictorii (marxism-leninism-stalinism + naţionalism), supus unei continue schimbări de către umorile cuplului dictatorial, filtrate apoi prin gândirea de satrapi a persoanelor de la nivelul executiv. Promiscuitatea noţională la nivelul ideologiei se traducea printr-o promiscuitate a coexistenţei strategice care aproxima până la confuzie graniţa dintre artă oficială şi cea ne-oficială. Toată lumea participa la expoziţiile oficiale, doar că pe pereţi diferiţi: oamenii puterii, care duceau pe umeri „responsabilitatea" comunităţii artistice, ocupau panoul central.

Restul, printre care și „dizidenții de conținut" (ceea ce numim astăzi rezistența prin cultură), erau și ei prezenți, mai la dos. Pe aceia îi căutam cu toții, pentru ei vizitam expozițiile cu pricina, de la ei așteptam un element de surpriză. Făceam bine că acceptam acest joc – noi și ei, publicul și artiștii deopotrivă?
Nu pot să răspund la această întrebare în câteva rânduri, dar ceea ce mi se pare simptomatic este că întrebarea însăși nu a existat în tot acel timp – pentru nici unul dintre actorii implicați. În scurta mea carieră de redactor-șef al revistei *Arta* (1991-1993) am urmărit o politică de re-evaluare istorică a artei din România după 1945, plănuind (și realizând parțial) o serie de dosare tematice. Criteriul alcătuirii lor a fost întotdeauna unul stilistic; niciodată nu ne-am pus problema – eu sau colegii mei – să deschidem un dosar pe criterii ideologice. Nu ne simțeam pregătiți pentru o asemenea întreprindere, nu eram motivați de contextul în care operam. Nu consideram că „a venit momentul".
Criza intelectuală. Uniunea Artiștilor Plastici nu a fost testată (cu o excepție poate) prin seisme ideologice de tipul celor de la colegii scriitori (scandalul de plagiat din jurul lui Eugen Barbu; falia dintre politicile culturale ale revistelor *Săptămâna* & *Luceafărul* și restul) – deci nu existau grupuri de interese suficient de ferm conturate, care să radicalizeze din interior discursul auto-reflexiv. Un *laissez-faire* suveran, cu alianțe obscure și cumetrii la vedere făcea imposibilă orice tentativă de a limpezi apartenențele. Această situație era agravată de lipsa de apetență pentru text a majorității comunității artistice. Admiși în instituțiile de educație pe criterii predominant manufacturiere și formați apoi într-un sistem care nu simpatiza dezbaterea intelectuală, artiștii cărora ar fi trebuit să li se adreseze discursul critic nu erau interesați de conținutul acestuia și nu se recunoșteau în eforturile colegilor care le comentau în scris producția.
Dinamica relației între cei care făceau și cei care „doar" scriau era interacțiunea la atelier; opiniile formulate acolo se traduceau într-un text sancționat în funcție de entuziasmul său manifest. Cu rare excepții, revista *Arta* nu era nici cumpărată, nici citită de membrii UAP, ci răsfoită doar, în general pentru a vedea dacă preopinentul era menționat în cronici și dacă avea lucrări reproduse. Să mai amintim încă o dată că în România cultura a fost (și este) dominată de literatură. Economia de atenție era determinată de către oamenii textului, liderii de opinie erau scriitori, iar platformele mediatice erau reviste literare, unde artele vizuale ocupau un loc secundar, predominant decorativ.
Rezulta de aici un narcisism indolent, potrivit căruia o grupare marginală producea artă și comentariu artistic pentru uzul său propriu, într-un circuit cu prea puține antene în exterior și deci cu prea puține șanse de a-și verifica validitatea socio-culturală altfel decât colegial.
Proiectată pe acest fundal complicat și rămas în suspensie după 1989, expoziția „Artistul și puterea" rămâne o aberație plină de tâlc, o „conservă" culturală, un eșantion gata preparat pentru o mereu amânată disecție. Voi încerca să punctez câteva elemente de interes în acest sens.

1. Titlul pompos, fără justificare conceptuală și fără acoperire în conținutul expoziției: un artist generic e pus în relație cu puterea. Artistul (nu artiștii) apare din titlu ca un fel de erou anonim, pe care nu îl regăsim în expunere. Se naște apoi întrebarea firească dacă doar pictorii sunt „Artistul", iar restul – nu. Dar marele mister rămâne Puterea, cu majusculă. Să fie vorba despre puterea artistului, care rezista vicisitudinilor istorice? Sau despre puterea politică? Și atunci, despre care putere politică este vorba? Mai precis, care au fost formele ei de manifestare? Și cum s-au reflectat ele (fie și indirect) în opera de artă adusă acum în fața publicului? În mod caracteristic perioadei căreia îi aparține mentalitatea expoziției, Puterea e doar menționată generic, ocolindu-se cu grijă orice identificare ce ar putea fi susceptibilă de angajare critică. Puterea, atunci, acum, întotdeauna, nu poate fi deranjată. Puterea e sursă ultimă de gratificație, pentru „Artistul", dar și pentru criticul său de serviciu, uniți într-un triunghi al compromisurilor.

2. Spațiul: același reflex care dictează raportarea la putere determină și alegerea locului expoziției. Dincolo de orice justificări practice, spațiul servește scopuri simbolice. E un loc al vechii Puteri, reformulat în design-ul tipic de *mall* comercial favorizat de noua „putere". Acest amalgam prelungește promiscuitatea garantată de titlu într-o ambianță de consignație, unde vectorii haotici ai parcursului sfârșesc în platitudinea suprafețelor saturate de lucrări. Mobilierul de târg comercial, etichetele scrise de mână, lumina plată, vitrinele care ascund în loc să expună, toate provin din aceeași cultură a aproximării, a sărăciei de idei și concepte, a neînțelegerii instrumentului expozițional, care a dominat perioada istorică pe care o ilustrează lucrările.

3. Pictura. Dacă România avea/are o cultură predominant literară, există totuși o componentă vizuală a proiecției identitare naționale: Pictura. Românul este poet – dar și pictor. Nedumerirea mea în fața titlului capătă totuși un răspuns limpezitor: da, artistul român este în primul și ultimul rând pictor. Această alegere nu e doar de ordin estetic, ea are și un substrat ideologic semnificativ; calitatea ilustrativă a picturii, senzualitatea ei de suprafață, capacitatea de a evita complicațiile conceptului, investiția materială minimă, ușurința cu care poate fi ascunsă într-un depozit după folosință – toate acestea au făcut din Pictură un tovarăș de drum predilect al Puterii. Manipulând exclusiv picturi, „Artistul și Puterea" simplifică istoria recentă scoțând din ecuație – în mod semnificativ – tocmai acele discursuri și evenimente care au deranjat cercurile doctrinare ale puterii precedente.

4. Conținutul. Într-un remarcabil reflex de continuitate, expoziția se deschide cu un peisaj de Viorel Mărginean, pictor ale cărui atribuții politice, ideologice și administrative l-au poziționat întotdeauna în centrul panourilor omagiale din expozițiile fostului regim.
Pe axa longitudinală, expunerea e închisă de un monumental „țăran" al lui Paul Gherasim, pictor minor din zona „rezistenței prin cultură", al cărui rol ca formator activ de opinie atașat dreptei istorice așteaptă în continuare o analiză nuanțată. Poate că aceasta este ecuația implicită conținând necunoscuta puterii: articulația dintre o stângă primitivă, fără doctrină dar cu abilități administrative, și o dreaptă naționalistă, cu discurs cultural coerent dar fără forța unei angajări social-politice clare.

Între acești doi poli, vechea promiscuitate a expozițiilor oficiale este reprodusă în spiritul permutabilității, al aglomerării, al „coexistenței pașnice", al obscurității filiațiilor stilistice sau de idei. Ierarhiile exprimate prin semiotica spațială lipsesc, evident: este totuși vorba despre o privire retrospectivă, unde pare să conteze doar argumentul statistic, al masei, asezonat cu vagi promisiuni de piață comercială. În felul acesta se poate construi o narațiune idealizată, a unei națiuni de pictori care au negociat cu puterea prin strategii de ocolire demnă și acum pot intra, vertical și uneori *post-mortem*, în economia privată.

CRISTIAN NAE

1. Artistul și puterea reprezintă o expoziție remarcabilă. Pentru mine a fost importantă întrucât mi-a permis să întâlnesc multe dintre lucrările pe care le văzusem numai sub forma unor reprezentări fotografice. Din păcate, imaginea artei din România a devenit, printr-un exercițiu curatorial nefericit, cea a unui imens depozit în care se suprapun lucrări printre care trebuie să te strecori, atât literalmente cât și cu instrumentele de interpretare, pentru a-ți realiza propriile decupaje tematice. Cu alte cuvinte, experiența receptării a fost similară unei descinderi în depozitele muzeelor din România. Nu mi-a schimbat cu nimic propria reprezentare asupra artei din România – dimpotrivă, mi-a ridicat o serie întreagă de întrebări cu privire la modul său de prezentare.

2. În primul rând, puterea este reprezentată monolitic, articulată, la fel ca și Artistul. Expoziția lucrează astfel cu un cuplu opozitiv a cărei rațiune de a fi este pe cât de romantică pe atât de reductivă și de problematică. Presupoziția sa fundamentală, potrivit lecturii mele, este aceea că artistul autentic se opune, prin calitatea estetică a artei sale, formulelor ideologice și manifestării opresive ale Puterii, tratată ca o exterioritate, esențializată și centralizată. Chiar și atunci când apar compromisuri la nivelul motivelor vizuale, onestitatea actului pictural poate salva lucrarea din punct de vedere etic. Aici se află, de fapt mai multe probleme. În primul rând, se știe că Puterea nu este și nu a fost unică, ci difuză, capilară, biopolitică. Ea a fost internalizată în diverse grade de artiști. În al doilea rând, artistul însuși este, asemeni autorului pentru Foucault, o funcție discursivă. Figura sa este compusă la rândul său din

opere inegale, trasee sinuoase, duplicități semnificative și nu întotdeauna blamabile. Pentru anumiți artiști, aceste duplicități formează, de pildă, un aspect important al figurii lor de dizidenți, iar dualitatea figurii lor este constructivă. În al treilea rând, translarea regimului estetic într-un regim etic este nu doar problematică, ci și inoportună, deși ea apare în multe dintre interpretările oferite artei sub comunism, atât a celor care blamează pictura ideologizată „oficială" (adică pictura omagială) cât și a celor care au tins să eroizeze „experimentalismul" dizident.

Atunci când sunt puse în joc ca instrumente euristice în decupajele curatoriale realizate de echipa care a realizat expoziția, apar alte probleme. Aș remarca, în primul rând, o conjuncție între avangardele istorice, privite ca oneste forme de expresie picturală a subiectivității și persistența lor formală în pictura ulterioară, în care aceste tehnologii ale reprezentării devin forme de reconstrucție de sine. Or, ceea ce frapează în expoziția cu pricina este remitizarea avangardelor „istorice" și scurt-circuitarea neo-avangardelor reprezentate aici sumar și fără un program de lectură coerent. După cum amintea Hal Foster, neo-avangardele însele transformă radical, prin repetiție, sensul avangardelor. Iar atunci când acestea sunt trunchiate, nu poți înțelege cu adevărat care este relația avangardelor cu anii optzeci și mai apoi, cum le înțelegem astăzi… În al doilea rând, aș remarca faptul, semnalat și de alții – precum Erwin Kessler, de pildă, că figura „disidenței estetice" este aici construită în jurul grupului Sigma și mai cu seamă a grupului Prolog. Pavel Ilie sau Ion Grigorescu, de pildă, sunt lăsați în subsidiar. Se sugerează astfel un soi de mistică a picturii, potrivit căreia vederea picturală este un exercițiu de contemplație menit să păstreze intactă cultura românească profund spiritualizată – un loc comun care a primit între timp multe interpretări și care funcționează pe baza unei dihotomii problematice între spiritualitatea ortodoxă autentică și modernitatea comunistă artificială.

Cred că a venit vremea ca aceste dihotomii să fie deconstruite, pentru o înțelegere mai amplă și mai rafinată a fenomenului istoric care ne privește pe toți cei care îl studiem astăzi.

ADRIANA OPREA

Voi da un răspuns mai amplu ambelor întrebări, referindu-mă mai întâi la pictura expusă în „Artistul și puterea", apoi la modul ei de expunere. Aș observa că atunci când se vorbește despre România ca fiind eminamente „o țară de pictori", așa cum „Artistul și puterea" pretinde să arate încă o dată, se face de fapt referire nu doar la dominanta culturii noastre vizuale, care a fost pictura. Ci și la forma ei perenă, modernismul – pictura modernistă constituie de fapt miezul „tradiției picturii românești" – un modernism în mediul picturii care, prin tematizări purtând expresii tari precum „moartea picturii" sau „reîntoarcerea la pictură" în Occident, a fost problematizat acolo, dar nu și aici. Un modernism pictural atât de ubicuu încât a constituit fundalul practicii artistice românești, cel despre care mai nou se spune că e acel etern modernism plăcut, neutru și cuminte (dacă e să-l compari cu idiolecte vizuale ca cel neoexpresionist), care încă și azi se mai practică în pictura românească. Or nu s-a observat doar la noi că pictura și modernismul par să aibă o legătură de sânge, iar celebrarea picturii în cultura noastră vizuală a făcut ca analiza ei critică „să pice" în favoarea cultului, a unei exclusivități de care pictura modernistă a profitat devenind o formă artistică dominantă (ca *old medium* prin excelență) față de celelalte medii (chiar și față de sculptură, old medium asemenea ei, nemaivorbind despre mediile alternative). Iată o șansă ratată de a vorbi nu despre o putere abstractă, vag feminizată cum apare ea în expoziție („Puterea" generică și impersonală asemenea marilor realități transindividuale cum sunt Viața, Moartea, Lumea, toate feminine, cu care Artistul generic, deci masculin, se vede confruntat), ci despre una concretă: există o putere a Picturii și o putere a Pictorului în câmpul artelor vizuale românești. Puterea nu e înafara picturii, iar pictura aceasta nu e „pură", cum susțin curatorii expoziției, liberă de context și de putere, care ar atinge-o intrând ambele în contact cu ea de undeva dinspre exterior. Tocmai impuritatea picturii moderniste românești îi dă valoarea și o face dacă nu unică, măcar specială. Impuritatea îi dă istorie: modernismul pictural al anilor '60 e cu totul altul decât modernismul anilor '80; în ciuda aparențelor, pictorii români se raportează altfel la pictură pe măsură ce trec anii sub comunism (e vorba și de o maturizare a generațiilor de pictori, de o predare de ștafetă etc), temele ei înregistrează o evoluție în timp și sunt sensibile la context – care e unul în deschiderea „destalinizării" și altul la sfârșitul regimului ceaușist. Pictura românească e una la începutul comunismului și alta la sfârșitul lui; iar expoziția „Artistul și puterea" a arătat parțial asta (dar de ce au lipsit oare anii, esențiali, din etichetele lucrărilor?). Doar că osanalele aduse acestei „țări de pictori" – ele însele un obicei cultural peren și endemic: ne mândrim dintotdeauna cu școala românească de pictură – au uitat să dea și o istorie critică, nuanțată, contextualizată a picturii românești sub comunism. Cu atât mai mult cu cât ceea ce o expoziție despre artă și putere lasă voit deoparte, realismul socialist și pictura oficială în spiritul cultului personalității lui Ceaușescu, a fost deja atins în expoziția „Muzeul de

pictură" de la MNAC în 2005 și mai recent într-o expoziție ca „Arta sub comunism. Arta oficială a regimului comunist în colecția Muzeului de Artă Brașov (1945-1989)", din 2011. La cu totul altă scară și din alt unghi, problema e vizată și în proiectul „Deschis pentru inventar", la Spațiul Platforma – FOTOAnexa MNAC din București în 2012, proiect pe nedrept bagatelizat de domnul Dan Hăulică (în „Puterea de creație a unui popor", *România Literară*, nr. 50-51, 2012), de vreme ce problematizarea pe care și-a propus-o a reușit să stârnească printre artiștii tineri o revelație pare-se autentică, în sensul ei propriu, încărcat de curiozitate, interogativitate și chiar admirație, în jurul portretului lui Lenin de Corneliu Baba. Contrar declarațiilor care au însoțit-o, expoziția „Artistul și puterea" nu apare pe un teren deloc defrișat, deloc pregătit, cu totul opac; și e interesantă sincronia ei cu expoziția „Mitul național. Contribuția artelor la definirea identității românești (1830-1930), la MNAR, 2012-2013: trăim oare un moment al marilor expoziții despre istoria artei românești, al marilor teme de responsabilitate colectivă? De ce tocmai acum?

În „Artistul și puterea" buba nu e pictura, ci prezentarea ei. După mine, pictura e mult mai bună decât expoziția, pictura românească între 1950 și 1990 surclasează expoziția care o recuperează. Nu după chipul și asemănarea picturii este expunerea, cum zicea cineva, ci inferioară ei. Expoziția aduce un deserviciu picturii, cred eu, o arată așa cum ea nu e, și glumind cu oarecare amărăciune, aș zice că pictura românească, așa cum apare acolo, trebuie salvată de propria ei expunere. Nu e ciudat să simți nevoia să salvezi arta românească de salvatorii ei? Cred că paradoxul este de fond: ce îmi arată expoziții precum „Artistul și puterea" e că problema artei românești sub comunism e încă atât de acut *trăită*, încât nu poate fi pusă, nici măcar formulată. (Care e relația dintre artist și putere în optica acestei expoziții? Nu promite ea, și nu se ține de promisiune, să o dezvăluie?). Neputând fi nici măcar formulată, pentru că e trăită, problema e învinsă: prin cantități incomensurabile, prin eforturi de organizare și sacrificii uriașe, prin elogii fără măsură, prin condiționări materiale care oferă scuze ce deturnează atenția, prin acoperirea oferită de marile teme, etern valabile (pictura, ideologia, puterea), a marilor probleme colaterale, etern nerezolvabile (starea lucrărilor de artă în depozitele muzeelor românești, puținătatea marilor expoziții recuperatorii). Dar în loc să fie copleșită, învinsă, omorâtă de o expoziție mamut, problema picturii românești sub comunism putea fi formulată, adică realmente adusă la zi prin mai multe expoziții mai mici, în spații din București care să acomodeze o expunere și un discurs critic relevante. Căci contează discursul, adică atitudinea emanată de asemenea expoziții cu teme mari – și contrar celor afirmate de curatori, „Artistul și puterea" nu e unică, expoziții asemenea ei se fac, sub o specie sau alta, și „pe alte meleaguri". (În discuțiile iscate de „Artistul și puterea" s-au pomenit doar „The Desire for Freedom. Art in Europe since 1945" la German Historical Museum, sau „Breaking the Ice. Moscow Art 1960-1980" la Saatchi Gallery, ambele deschise în 2012 și recent încheiate.) Or, „Artistul și puterea" are un discurs și o atitudine defensive („Aici e arta adevărată, pe aceasta trebuie să o salvăm, pe aceasta voi, ceilalți, o uitați și o ignorați pe nedrept"). Defensive față de ce și de cine? În orice caz nu față de artistul român tânăr care, cine și-ar fi închipuit asta acum 20 de ani, descoperă cu mirare și încântare portretul lui Lenin de Baba. Lumea artei la noi se schimbă, apar expoziții, proiecte, se fac studii și cursuri universitare care problematizează arta românească sub comunism și care ridică inclusiv problema ignorării ei după

1989, problema de care se apără „Artistul și puterea”. Nu doar proiectele deja istorice ale grupului subREAL cu arhiva revistei Arta, dar și activități documentare cum e digitalizarea clișotecii MNAC (http://clisoteca.mnac.ro) oferă, pe paliere diferite, căi de acces la imageria artei românești sub comunism. Doamna Ruxandra Garofeanu afirma că „Artistul și puterea” a fost o expoziție făcută pe calculator, nu se putea altfel, a pornit de la imaginile din paginile revistei *Arta*, scanată în întregime din 1954 până în 1989. Înainte de orice, totuși, o expoziție arată ceva și arată ea însăși într-un fel. Nu pot să n-o spun, „Artistul și puterea” a fost o expoziție care arăta prost. Un accesoriu al ei aparent secundar a concentrat metonimic felul în care ea arăta, și o zic fără strop de ironie: canapelele. Circulare, erau compuse din felii ținute la un loc de un elastic alb, la vedere de jur-împrejurul lor, care fixa de mușamaua de dedesubt o „husă”, un material albicios supraelastic tăiat cu foarfeca și lăsat fără tiv la margini. Pictura românească. Cu tristețe spun, așa a fost prezentată pictura în expoziția „Artistul și puterea”, legată fedeleș cu elastic, tăiată cu foarfeca și netivită la margini. Cred că se putea altfel.

PAVEL ŞUŞARĂ

1. ,,Artistul și puterea” nu trebuie privită ca o expoziție obișnuită, care pornește de la un concept clar sau încearcă să propună și să acrediteze o anumită idee curatorială, ci ca un produs muzeografico-ideologic de substituție, în care memoria eroică și proiecția monumentală coexistă într-o simbioză perfectă. Ea demonstrează, aproape la scara 1/1, cam pe ce material artistic, filosofic, mental și etic, mai exact pe ce tip de imaginar s-ar fi putut sprijini un Muzeu de Artă Modernă în spațiul căruia realismul socialist, propaganda comunistă și ideologiile castrante n-ar fi fost decît un accent și atât, adică o paranteză aproape nesemnificativă. Pentru că, în esență, lucrurile chiar așa stau; pe când părinții modernismului românesc, i-am numit pe M.H. Maxy, pe J. Perahim etc. etc., se străduiau să picteze pescari eroici, mineri musculoși, țărani de operetă, ori să ilustreze diverse proverbe și snoave, Corneliu Michăilescu, Ion Țuculescu, Doru Bucur, dar și, ceva mai târziu, Ilie Pavel ori Andrei Cădere cercetau limbajul, investigau obiectul, tatonau esteti-ci nonconformiste și făceau repetiții pentru atitudini insurgente și nelipsite de riscuri. Tocmai în această epocă, aparent săracă și dominată de apostolii grosieri ai noului umanism, coexistau simultan, dar nu cu aceeași vizibilitate, toate componentele, stilurile, orientările, tendințele și esteticile oricărei perioade de obișnuite de creație, plus accentul oficial, adică realismul socialist însuși! Expoziția „Artistul și puterea” aduce în prim-plan, conștient sau nu, tocmai această realitate, iar dacă ea pare, la un moment dat, excesivă, debordantă și scăpată de sub stricta supraveghere curatorială, acest lucru era inevitabil. O istorie confuză, paradoxală, tragică, patetică și, de multe ori, dizolvantă, nu poate fi marcată simbolic decît acceptându-i dezordinea și tribulațiile. O asemenea expoziție, absolut necesară, nu schimbă percepția și înțelegerea fenomenului artistic, dar oferă material, fie el și brut, pentru o mai solidă așezare în fața unei scene mult mai ample, pe care nenumărați actori nu mai au acum decât siluete evanescente ori spectrale.

2. În spațiul și în discursul expoziției, Puterea este mai curând un enunț, o prezență difuză, un demon insidios al dezordinii, pentru că, în mod efectiv, ca energie dominatoare, ea nu este percepută cu suficientă pregnanță. Sigur, analizând cazuri individuale, brutalitatea intervenției în destinul artistic este evident, iar un asemenea caz este acela al lui Ciucurencu. Fără presiunea, directă sau perversă, a Puterii, el nu ar fi pictat-o nicicând pe Olga Bancic, dar în alte cazuri, al lui Ressu, de pildă, sau al lui Baba, presiunea oficială nu a schimbat nimic. Ei, în esență, și-au continuat propriul program, conformările fiind doar la nivelul epic al titlurilor. Raportarea curatorilor la ideea de putere este una ambiguă, incrimanatoare prin premise, dar aproape amnezică la privirea de ansamblu. Între denunțul de principiu al puterii și eroismul creatorului în orice condiții, cel care biruie în final este creatorul, adică Artistul. O perspectivă încurajatoare!

IOANA VLASIU

1. Expoziția aceasta dovedește cât de dificil de realizat poate fi astăzi un proiect cultural de anvergură. Aș mai adăuga și că trebuie să fi stăpânit de un entuziasm donquijotesc pentru a te apuca de așa ceva. Ruxandra Garofeanu a avut curajul să se arunce fără plasă de siguranță într-o întreprindere pe care în mod normal o instituție bine organizată și cu posibilități financiare importante abia dacă ar fi dus-o la bun sfârșit. Așa cum a fost, și cred că e bine că a fost, expoziția nu putea fi decât un amestec inextricabil de calități și defecte. Mi se pare că expoziția aceasta s-a născut dintr-un resentiment lesne de înțeles. După căderea comunismului, s-a instaurat reflexul de a (des)califica orice artist activ în perioada comunistă. Așa cum tăvălugul politic mătura în anii '50 tot ceea ce se produsese anterior prin simpla aplicare a etichetei de artă burgheză (chiar și artei antiburgheze care a fost avangarda), tot așa și după 1989 condamnarea s-a făcut în bloc, instrumentând criteriul politic. Nu numai la noi s-a întâmplat așa, dar în alte părți corecțiile au fost mai prompte, mai numeroase și mai concertate.
Am prins imediat după terminarea facultății anii de deschidere din jur de 1970 și am trăit cu emoție ceea ce atunci părea o ruptură atât în viața cotidiană cât și în cea artistică. Estompată de trecerea timpului și de rupturile mai noi, perioada 1965-1980, așa cum apărea în expoziție, a putut să dezamăgească în întregul ei pe privitorul grăbit și cu idei preconcepute. În ceea ce mă privește am regăsit, dacă nu întotdeauna cu aceiași plăcere, în orice caz cu interes sporit între timp de istoricizarea momentului, mulți artiști care la vremea aceea mă entuziasmau, cu lucrări inedite sau de mult uitate pe undeva printr-un depozit de muzeu. Dar expoziția nu s-a limitat la această perioadă, a existat și sala precursorilor, adică a artiștilor antebelici care și-au continuat și după „eliberare” opera, colaborând mai mult sau mai puțin cu noile autorități, și sălile dedicate posterității lui Corneliu Baba și Alexandru Ciucurencu, care nu figurează cu contribuția lor la realismul socialist ci în calitate de profesori/creatori de școală, realismul socialist fiind exclus în mod deliberat din economia expoziției. Grupul Prolog și optzeciștii nu aveau cum să lipsească. S-a pus și problema prezentării unui artist cu lucrări din diferite perioade, astfel încât îl puteai regăsi în locuri și în contexte stilistice diferite. Greu de cuprins ca ansamblu, expoziția mi s-a părut in schimb foarte instructivă în detaliile ei.
Însă numărul excesiv de lucrări (peste șapte sute), dorința de a nu uita pe nimeni, nici pe artiștii din alte centre decât Bucureștiul, nici pe cei din exil – un adevărat apetit enciclopedic a prezidat alcătuirea acestei expoziții – împreună cu spațiul de expunere total impropriu au complicat articularea unui discurs curatorial coerent. Expoziția a mizat pe ideea de reconstituire, și sigur că aici intră nostalgia inerentă unui critic de artă atent la mișcarea artistică pe care a urmărit-o consecvent în emisiuni de radio și televiziune timp de trei decenii.

2. Titlul, dincolo de sonoritatea lui, avea nevoie de suportul unui catalog (care din câte știu este în pregătire) cu texte substanțiale care să sintetizeze și să comenteze informația indispensabilă unei astfel de problematici. Subtitlul însă – *Ipostaze ale picturii în anii 1950-1990* – este la obiect. Expoziția a scos la vedere din ungherele depozitelor de muzee și colecțiilor private o varietate de tablouri și nume de artiști care delimitează un teritoriu artistic vast, prolix, atrăgător tocmai prin contradicțiile și zonele lui tulburi.

#8 Info Art

SEPTEMBRIE - DECEMBRIE 2012; IANUARIE - IUNIE 2013

GALERII ALE UAP DIN ROMÂNIA

BACĂU

Galeria Nouă
Str. Nicolae Bălcescu nr. 12, parter
Tel. 0234 5456178
e.mail: uap.bacau@gmail.ro
http://publikartis.wordpress.com/
www.farafiltru.net
Facebook Galeria Frunzetti.

Rodica Vasiliu -
„Toamna în munții Buzăului" - pictură
19.10. - 26.11.12

Cristina Ciobanu -
„Nocturne venețiene" - pictură
29.11.12 - 15.01.13

Eugenia Boteanu -
„Suflet și culoare" - pictură
18.01.13 - 01.02.2013

Ioana Marcoci -
Curator: Ioana Marcoci
21.02.-04.04.2013

„Serii fotografice" - fotografie;
Expoziția atelierului de artă fotografică de la Colegiul de Artă Gh. Apostu Bacău, clasa prof. Bianca Rotaru.
Curator: Prof.Bianca Rotaru
05.04.- 23.05.2013

Doina Munteanu -
„Armonia culorilor" -
pictură și bijuterii unicat
Expoziție personală de pictură și bijuterii unicat din pietre semiprețioase.
Curator: Iulian Bucur
24.05 - 12.06.2013

Galeria Ion Frenzetti
str. N. Bălcescu nr. 12 - etaj -
Tel./Fax. 0234.545618.
e.mail : uap.bacau@gmail.com
Facebook Galeria Frunzetti

Dumitru Macovei - pictură
26.10 - 20.11.12

Geanina Ivu Vlad -
„Viața satului" - pictură
23.11 - 20.12.2012

Carmen Poenaru -
„Mystere du noir" - haute couture
Ovidiu Ungureanu - fotografie artistică
07.12.2012 - 10.01.2013

Anuala Filialei UAP Bacău
- pictură, grafică, sculptură, arte decorative, fotografie.
28.12. 2012 - 21.01.2013

Ștefan Pristavu - pictură
Retrospectiva Ștefan Pristavu
la aniversarea a 70 ani.
Curator: Ștefan Pristavu
26.01.- 06.03.2013

„Salonul Foto Internațional 2013" - 28 artiști fotografi
- artă fotografică
O fotografie vorbește cât 1000 de cuvinte. Promovarea artiștilor vizuali profesioniști și amatori din țară și străinătate.
Curator: Ioan Viorel Cojan
07.03.-11.04.2013

Ștefan Potop -
„Natura umană" - pictură.
Evocarea naturii umane în pictura.
Portret și autoportret.
Curator: Ștefan Potop
12.04.-20.06.2013

Galeria Geneza
Moinești, jud. Bacău,
Str. Tudor Vladimirescu, bloc 2 Select
Tel./fax. 0234 362837

„Artisti plastici moineșteni"
- pictură, grafică, sculptură
octombrie 2012.

BAIA MARE

Colonia Pictorilor
Str. Victoriei nr. 21,
4800 Baia Mare
Tel. 0728 949 837; 0722 474 151
e.mail: uapbaiamare@yahoo.com
e.mail: lauraghinea@hotmail.com

„Landscape no borders"
Expoziția Taberei Internaționale de Artă Plastică, Baia Mare 2012
Curatori: Laura Teodora Ghinea, Ghyori Csaba
03.09 - 27.09.2012

„Anuala Artelor 2012"
- arte vizuale
Curator: Laura Teodora Ghinea
28.09 - 26.10.2012

„Ziua artistului plastic băimărean" - pictură, grafică, ceramică, sculptură.
Curator: Laura Teodora Ghinea
11.05 - 30.05.2013

Victor Verculescu -
„Fotografie Ion MINCU" -
fotografie de arhitectură.
Curatori: arh. Ioan Ștefan Paskucs, Laura Teodora Ghinea
04.06 - 30.06. 2013

Galeria de Artă
Bdul București nr. 6,
4800 Baia Mare
Tel. 0728 949 837; 0722 474 151
e.mail: uapbaiamare@yahoo.com
e.mail: lauraghinea@hotmail.com

„Studio Studențesc"
Curator: Ioan Angel Negrean
28.09 - 15.10.2012

Ritok Lajos - grafică
Curator: Filcz Leopold
16.10 - 10.11.2012

„Anuala de Arhitectură 2012" -

proiecte de arhitectură
Curator: Ioan Ștefan Paskucz
10.10 - 26.11.2012

Marius Mureșan
Curator: Laura Teodora Ghinea
26.11 - 10.12.2012

„Sărbătoarea Artelor"
Curator: Laura Teodora Ghinea
11.12.2012 - 25.02.2013

„Lucrarea lunii 2011 - 2012"
- pictură.
Expoziție de grup cu lucrări din colecția Muzeului Județean de Artă Centrul Artistic Baia Mare.
Curatori: Ioan Angel Negrean, Dorel Topan
08.02 - 22.02.2013

Codruța Rohian
- design vestimentar.
Curator: Codruța Rohian
22.04 - 07.05.2013

„Dincolo de deal. Real"
Expoziția reunește lucrări de pictură ale artiștilor Ioan Angel Negrean, Dorel Topan.
Curatori: Ioan Angel Negrean, Dorel Topan
07.05 - 22.05.2013

„Alege Arhitectura"
- arhitectură și design
Expoziția atestatelor la design și arhitectură, Liceul de Arte Baia Mare
Curatori: arh. Ioan Ștefan Paskucz, Laura Teodora Ghinea
22.05 - 09.06.2013

Dorel Topan - „TOPAN" - pictură,
Curator: Dorel Topan
10.06 - 30.06.2013

BISTRIȚA

Galeria Arcade 24
Piața Centrală nr. 24,
Bistrița

Tel. 0788 306 225
e.mail: oliv.mircea@gmail.com

Constantin Blendea
- pictură, grafică, desen
Expoziție retroactivă organizată în colaborare cu Complexul Muzeal Județean Bistrița-Năsăud
Curator: Oliv Mircea
Prezentare: Dan Hăulică
28.08 - 07.10.2012

„Religia iubirii" - Mariana Șerban & Gyarmathy Janos - pictură, sculptură
Curator / prezentare: Oliv Mircea
09.10 - 04.11.2012

Alexandru Lupșe - „Boudoir" - pictură, desen
Curator / prezentare: Oliv Mircea
06.11 - 28.11.2012

Paul Târziu - „Rondul de șoapte" - pictură
Curator / prezentare: Oliv Mircea
29.11 - 17.12.2012

„Salonul anual 2012" - pictură, sculptură, design, grafică, artă decorativă, fotografie, video.
Curator/prezentare: Oliv Mircea
18.12 2012 - 20.01.2013

Alexandru Păsat - „Întrupări" - sculptură
Curator/prezentare: Oliv Mircea.
22.01 - 21.02.2013

Grigore Bradea - sculptură
In memoriam.
29.03 - 30.03.2013

Vioara Dinu - „Hand made - Pasărea Duh" - pictură, obiect pictat
14.05 - 11.06.2013

Ionel Tanase - „Locul Nostalgiei" - sculptură
13.06 - 12.07.2013

BRĂILA

Galeriile de Artă
Piața Traian, nr 2
Tel. 0744 663435
e.mail: uapbraila@yahoo.com

Valentin Shaltev (Bulgaria)
- pictură
08.09 -14.09.2012

Radu Pencea - pictură
15.09 - 04.10.2012

Ion Radu - pictură
06.10 - 11.11.2012

„Grup 7" - pictură
Curator: Gheorghe Mosorescu
13.11 - 26.11.2012

„Salonul anual al artiștilor plastici brăileni" - pictură
Curator: Gheorghe Mosorescu

Viorica Petre - pictură
18.01 - 05.02.2013

„Expresii" - pictură
Curator: Gheorghe Mosorescu
07.02 - 19.02.2013

"Salonul de plastică mică Brăila" ediția a XIV-a -
Expoziție națională - pictură, grafică, sculptură, artă decorativă.
Curator: Gh. Mosorescu
21.02. - 13.03.2013

Crenguța Corina Macarie - "Culoare, suflet și retină"
- pictură
Curator: Gh. Mosorescu, C.C. Macarie
14. 03. - 23.04.2013

"Salonul de acuarelă" - acuarelă
Expun membrii Filialei UAP Brăila și invitați din Filiala Galați
Curator: Gh. Mosorescu
25.05 - 15.05.2013

"Salonul artiștilor ploieșteni"
pictură, grafică, sculptură, arte decorative.
În cadrul programului de interacțiune culturală între filialele Brăila și Ploiești, înaintea prezentării artiștilor brăileni în Ploiești, expoziția își propune să prezinte cele mai recente creații ale membrilor Filialei U.A.P. Ploiești.
Curatori: Marcel Bejgu, Gh. Mosorescu
16.05 - 25.05.2013

"Expoziție de artă plastică"
artă plastică
În continuarea tradiției de schimb cultural Brăila - Galați, revin pe simeze cu ultimele creații, artiștii gălățeni, membrii Filialei UAP Galați.
Curatori: Aurel Manole, Gh. Mosorescu
21.06. - 03.07.2013

BRAȘOV

Galeria Europa
Str. Mureșenilor nr.1
Tel. 0723416621
Tel./Fax:0268 541705
e.mail: nicolae_daicu@yahoo.co.uk
www.bvart.ro

Mariana Mattis Tudor - „dOCUMENTA-re" - fotografie
Curator: Waldemar Mattis
1.10 - 15.10 2012

Mihai și Eleanora Chiseliță - pictură, grafică, tehnica baticului
16.10 - 31.10.2012

Ioana Streinu și Eusebio Spinu - pictură și grafică
1.11- 15.11. 2012
Doina Antemir - „Pastel"
Apostol Aurelian -„ Sculptură"
Curator: Nicolae Daicu
21.11 - 28.11.2012

Zigman Alice, Claudia și Mihai - pictură
01.12 - 15.12.2012

„Pătrat" - pictură, grafică, sculptură
Salon - expoziție județeană.
Curator: Nicolae Daicu
16.12 - 31.12.2012

„Saloanele de Artă Brașov - Atelier 35" - pictură, grafică, sculptură, fotografie
Curator: Dimeny Andrei
01.01 - 15.01.2013

„Saloanele de Artă Brașov"
- grafică, arte decorative
Curator: Nicolae Daicu
01.02 - 14.02.2013

„Temeiuri"
- pictură, grafică, sculptură, fotografie, artă decorativă
Expoziția profesorilor Liceului de Artă Brașov.
TEMEI, temeiuri, s.n.Lucrul sau partea cea mai importantă din ceva; Temelie, fundament, bază; Esență, noimă, rațiune, sens. Loc.adj. De temei - de bază, solid, serios; însemnat, important.
Curator: Andrei Dimeny
15.02 - 28.02.2013

„Inițiere" - fotografie
09.03 - 15.03.2013

Florian Balaban - „Omul politic"
- caricatură
Curator: Nicolae Daicu
16.03 - 31.03.2013

Dănescu Doina - „Sport și muzică" - pictură
Curator: Nicolae Daicu
01.04. - 15.04.2013

„Comemorativă" - pictură
Expoziție la aniversarea a 100 de ani de la nașterea artiștilor: Dinu Vasiu, Zina Blănuță, Zoe Gavrilescu
Curator: Veronica Bodea Tătulea
16.04 - 05.05.2013

„Crises"
- grafică, pictură, sculptură, obiect
Art Connections - artiști din România, Franța, Ungaria și Germania
Curatori: Agata Secelean, Ana Cînpean
07.05 - 13.05.2013

Stoienică Adrian - „Peisaj"
- pictură-pastel și fotografie
Curator: Stoienică Adrian
14.05 - 05.06.2013

Tăroi Ioan Aron - „Semne"
- grafică, pictură, obiect
Curator: Tăroi Ioan Aron
06.06 - 14.06.2013

Stoie Aurelia Mărgineanu - „Impresii de călător"
- grafică
Curator: Nicolae Daicu
15.06 - 30.06.2013

BUCUREȘTI

Galeria Orizont
B-dul N. Bălcescu nr. 23 A, sector 1,
Tel. 021 3126723
www.galeria-orizont.blogspot.com;
www.uap.ro

„Arte în București"
Aflată la ediția a III-a, expoziția prezintă o selecție de piese de artă decorativă create de artiști din București.
Curatori: Cristina Bolborea, Alexandru Dan Roșeanu
12.09 - 04.10.2012

„Ceramica 2012"
„Tendințele artei ceramice contemporane românești sunt de a eluda din discurs orice latură, dimensiune ori valență posibil funcțională. Mai mult decât atât, lucrările abstracte sau cele (dominate de forme) fanteziste tind să se interfereze cu sculptura, iar cele figurative cu instalația,

eventual sub egida tehnicilor mixed media. Când vorbesc despre funcțional, mă refer nu la arta funcțională, ci mai degrabă la funcționalitatea artei, în sensul potențării reciproce a esteticului cu determinantele funcționale."
Mihai Plămădeală
Curatori: Georgiana Cozma, Romana Mateiaș, Aniela Ovadiuc
09.10 - 19.10.2012

„Salonul Metalului"
Expoziția națională aflată la ediția a X a are scop principal promovarea, cunoașterea și recunoașterea artiștilor ce folosesc ca expresie plastică metalul și care pot aduce o contribuție importantă la dezvoltarea acestui domeniu.
Curatori: Bogdan Hojbotă, Dumitru Ioan Cozma
22.10 - 16.11.2012

Lavinia Mușat - „Ecosisteme"
- tehnici mixte
Curator: Rodica Sultana
19.11 - 02.12.2012

„Salonul de iarnă 2012 "
- arte decorative
Curatori: Cristina Bolborea, Alexandru Dan Roșeanu
06.12 - 06.01.2013

Ion Truică - „Magia gestului"
- pictură, sculptură și grafică
Invitați: Dan Tudor Truică, Aurelia Matei și László Botár.
09.01 - 22.01.2013

Paula Barbu - „Peisaje abisale"
- pictură
Curator: Paula Barbu
24.01 - 06.02.2013

Mihai Fălcoianu - „Concret-Abstract" - pictură
Curator: Mihai Fălcoianu
08.02 - 21.02.2013

„Început" - Cristian Ianza și artiști invitați
Artiști plastici români expun ceramică și sculptură iar artiștii germani invitați expun pictură și grafică.
Curator: Cristian Ianza
23.02 - 08.03.2013

„Miniaturi textile"
- textile & mix media. Artiști plastici din Filiala Artă Decorativă expun lucrări din material textil, având dimensiunile maxime de 20x20x20 cm.
Curator: Marijana Bițulescu
10.03 - 23.03.2013

Leontina Mailatescu - textile
Curator: Leontina Mailatescu
25.03 - 07.04.2013

„Salonul de Arte Textile" - textile.
Artiștii participanți au fost prezenți cu lucrări de tapiserie (tehnica haute-lisse), imprimeu sau colaj textil, broderie, tehnici diverse și originale care includ fibre textile.
Curator: Alexandru Dan Liviu Roșeanu
09.04 - 22.04.2013

Augustin Lucici - desen, pictură
Curator: Augustin Lucici
24.04 - 9.05.2013

„Expoziție aniversară Filiala Buzău-45" - arte vizuale
Momente reprezentative din istoria filialei UAP Buzău
Curator: Valeriu Șușnea
11.05 - 24.05.2013

Vasile Olac - „Desene" - desen
„Privind un desen de Vasile Olac, simplu, aerat, atent construit și în același timp deschis metamorfozei, avem senzația de volum, de tactilitate, de spațiu, și mai ales, resimțim prezența unui spirit al materiei, cu ajutorul căruia dialogul devine profund". Virgil Mocanu
Curator: Vasile Olac
26.05 - 08 .06.2013

Licență și Master Artă Decorativă
- ceramică, sticlă, metal
Sunt prezentate lucrări de licență și proiecte de masterat ale studenților departamentului Ceramică/Sticlă/ Metal și ale departamentului Arte Textile.
Curator: Profesori coordonatori de an: Ionel Cojocariu, Silviu Dancea, Bogdan Hojbotă, Claudia Mușat, Svințiu Liana, Dan Popovici, Adrian Petrică, Viorica Slătescu.
10.06 - 25.06.2013

Dumitru Macovei - „Natura ca pretext" - pictură.
Curator: Dumitru Macovei
27.06 - 10.07.2013

Galeria Simeza
B-dul Magheru nr. 20, sector 1
Tel: 021 3173825
www.simeza.blogspot.com

„Arte în București" - sculptură și grafică cu artiști din București
Curatori: Luiza Barcan, Liviu Russu, Ioan Atanasiu Delamare, Ovidiu Croitoru
12.09 - 04.10.2012

Bogdan Hojbotă &Ion Pantilie - „Contraste" - metal, pictură
Curatori: Bogdan Hojbotă, Ion Pantilie
09.10 - 20.10.2012

Cristina Bolborea - „Efigii"
- ceramică, Curator: Cristina Bolborea
22.10 - 03.11.2012

„Grafică Românească 2012"
Expoziție națională de grafică contemporană, Curator: Ioan Cuciurcă
06.11 - 03.12.2012

„România @intl"
Expoziție internațională de grafică cu invitați din Austria, Germania, Franța, Italia, Ungaria și România, Curator: Emilia Perșu, 05.12 - 18.12.2012

Mihai Marcu - „Sculptură"
20.12.2012 - 07.01.2013

„Șelari 13 - Atunci și acum"
- expun lucrări de pictură și grafică artiștii care au studiouri de creație în str. Șelari nr. 13., Curator: Emilia Perșu , 09.01 - 22.01.2013

Valentin Tănase - „Mitologii subiective" - pictură și grafică
24.01 - 06.02.2013

Medi Wechsler Dinu - „Restituiri" - pictură și grafică
Expoziție retrospectivă organizată cu ocazia împlinirii venerabilei vârste de 104 ani., Curator: Luiza Barcan
08.02 - 21.02.2013

„Pink Submarine / Art on Devices"
Cele două titluri comasate într-o aceeași expoziție fac parte din proiectul Non Realism Democratic, câștigător al Premiului pentru Curatoriat „Vasile Drăguț" al secției de Critică a UAP. Îmbinarea a două simboluri Pop Art, Yellow Submarine și Pink Panther într-o idee Post Pop, respectiv folosirea Post Post modern(ist)ă de aparate tehnice drept suport pentru pictură și mediu pentru sculptură.
Curator: Mihai Plămădeală
10.03 - 23.03 2013

„Fig"
Costel Butoi, Florentina Marinescu, Mircea Roman, Aurel Vlad expun pictură și sculptură.
FIG este prescurtarea de la figurativ, participanții urmărind să atragă atenția prin lucrările lor asupra figurativului de sinteză, filtrat, asumat, nu de conjunctură, în contrast cu cel în formă lejeră, descriptivă sau cel practicat azi cu prea mare ușurință după fotografie.
Curatori: Mircea Roman, Aurel Vlad
25.03 - 07.04.2013

Costel Iacob - „Timp Înghețat"
- lemn/orfevrărie/obiect/instalații
Expoziție-manifest asupra trudei și secretelor de atelier ale unui faber-orfevru: Costel Iacob (n.1952) este un ingenios și negrăbit povestitor al scurgerii timpului. Obiecte-instalații captivante vorbesc despre destin și capcanele vieții. Asamblaje complicate, cizeluri și îmbinări, lemne ondulate sau articulate pun în mișcare, la propriu, imaginarul." (Aurelia Mocanu), Curator: Costel Iacob
10.04 - 22.04.2013

„Salon Acuarelă" - grafică în tehnica acuarelă, Curator: Mariea Petcu
24.04 - 09.05.2013

„Salon Gravură /Sculptură Mică"
- gravură, sculptură - piatră.
Piatra este materialul ce stă la îndemâna gravorilor și sculptorilor, angajați în a prelucra acest material, cu priceperi și tehnici specifice, intervenind direct sau indirect, folosindu-l ca mijloc tranzitoriu (matriță) spre opera finală sau folosindu-l ca atare și punându-i în valoare calitățile.
Curatori: Iuri Isar, Luiza Barcan
11.05 - 24.05.2013

Ioan Cuciurcă - „AFIș +" - grafică
Prezintă, pe lângă afișe, lucrări de design grafic: cărți, cataloage și alte documente create în ultimii ani pentru diferite instituții cu profil cultural, social și comercial.
Curator: Ioan Cuciurcă
26.05 - 08.06.2013

Floarea Țuțuianu - „Corp de literă” - pictură, grafică Curator: Floarea Țuțuianu, 10.06 - 25.06.2013

Ion Atanasiu Delamare, Reka Dup - „Însemne”
- grafică, sculptură, Curator: Ion Atanasiu Delamare, Reka Dup
27.06 - 10.07.2013

Galeria Căminul Artei
(Centrul Artelor Vizuale)
Str. Biserica Enei nr. 16, parter- etaj
Tel. 021 3126766
www.uapr-pictura-bucuresti.blogspot.com

„Arte în București”
- pictură, fotografie, mix media
Curatori: Lisandru Neamțu, Beti Vervega
12.09 - 04.10.2012

„art'ober”
Expoziția studenților claselor de pictură Conf. univ. dr Marcel Bunea și Conf univ. dr. Petru Lucaci de la UNA: Adrian Buzdugă, Ionel Carașcă, George Marinciu, Radu Mocanu, Andrei Tudoran și Marlena Eluță, Diana Manole, Beniamin Popescu, Radu Rodideal, Alexandra Tătaru
Curator: Marcel Bunea
09.10.2012 - 20.10.2012

„2012 Korean and Romanian Arts”
Expoziția celebrează a 22-a aniversare a relațiilor diplomatice între Korea și România.
Artiștii expun pictură, sculptură, grafică, sticlă și ceramică.
Coordonator: Petru Lucaci
22.10 - 05.11.2012

„Grafică Românească 2012”
Evenimentul, aflat la a II-a ediție, radiografiază starea graficii românești contemporane, tendințele, tematica și tehnicile folosite.
Curator: Ioan Cuciurcă
06.11 - 03.12.2012

„Istorii contemporane în atelier”
- pictură, Curator: Diana Graur
06.12 - 19 dec.2012

„Centrul Internațional al Artelor Vizuale & Remodelarea malurilor Dâmboviței”
Proiecte de arhitectură ale studenților de la Universitatea Spiru Haret având ca temă Centrul Internațional al Artelor Vizuale - reconversia Combinatului Fondului Plastic (CFP) din București. Se propun soluții pentru realizarea unui spațiu public urban, destinat recreerii și evenimentelor culturale în aer liber. 21.12.2012 - 21.01.2013

„Tabloul articulat” Expoziție de pictură, foto, print, a studenților de la UNA
Curator: Liviu Epuraș
22.01 - 05.02.2013

Dorel Făcăoanu - „Ordine și lirism” - pictură 22.01 - 05.02.2013

„Arhetipale” - Eugen Moritz și Andrei Florian
- foto, pictură, ceramică și sticlă.
06.02 - 20.02.2013

Alina Rizea Gherasim - „Arhitectura grădinii”
- pictură, desen 21.02 - 06.03.2013

„Poduri europene” - pictură, sculptură, grafică și artă decorative
Expun 40 de artiști romani și din străinătate.
Curator: Rodica Xenia Constantin
07.03 - 23.03.2013

David Luca Kapiashvili - „Journey goes on”
- pictură, Curator: David Luca Kapiashvili (Georgia) 25.03 - 7.04.2013

Lucia Maftei - „Priveliști matematice 2” pictură, grafică
Curator: Lucia Maftei
25.03 - 07.04.2013

„Șapte” - Ștefan Pelmuș + invitații, Eusebiu Josan, Giorgiana Manea Josan, Constantin Răducan, Flora Răducan, Florentina Voichi și Mircea Roman prezintă pictură și sculptură.
Curator: Ștefan Pelmuș
09.04 - 22.04.2013

„Venature XXV” - Italia - pictură
Proiectul este realizat cu sprijinul UNArte, UAP și CAV.
Curator: Lisandru Neamțu, Iulian Dalin Toma
24.04 - 09.05.2013

„Zece Plus” - Ion Anghel, Cezar Atodiresei, Cătălin Bălescu, Traian Boldea, Marcel Bunea, Ion Lazăr, Petru Lucaci, George Moscal, Alexandru Rădvan, Mihai Sârbulescu și profesori asociați: George Mircea, Horea Paștină, Andrei Tudoran - pictură
Curator: Marcel Bunea
11.05 - 24.05.2013

„Expoziția absolvenților departamentului de Artă Murală”
- artă murală la UNA.
Curator: Lisandru Neamțu
26.05 - 08.06.2013

„Master Anul I pictură UNA”
- pictură, Curator: Cezar Atodiresei
26.05 - 08.06.2013

„Seducția unghiului drept”
- Salonul Mic - ediția a VII-a - pictură, grafică, artă decorativă, sculptură
Curator: Ionuț Barbu
10.06 -25.06.2013

Vasile Mureșan - Murivale
- fotografie, Curator: Vasile Mureșan-Murivale 27.06 - 10.07.2013

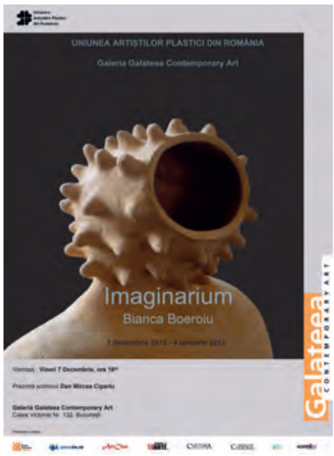
Galeria Galateea
Contemporary art
Calea Victoriei nr. 132, sector 1
Tel: +40 21 3173814
e.mail: galeriagalateea@yahoo.com
http://www.galeriagalateea.blogspot.com

„Carte - Jurnal” - Daniela Frumușeanu & Aniela Ovadiuc - ceramică și textile
Expoziția este structurată sub forma unei instalații alcătuite din două elemente: cartea-obiect a Anielei Ovadiuc, cu file mobile de 2 x 2 metri (din lemn), cu imagini (pe plăci) ceramice insertate, însoțite de texte caligrafiate și banda textilă (cu imagini imprimate) de 20 de metri a Danielei Frumușeanu, care pornește de pe coperțile„cărții“ pentru a traversa podeaua și trei pereți ai galeriei. Laitmotiv sunt literele și alternanța acestora cu imaginile.
Curator: Aniela Ovadiuc
06.09 - 24.09.2012

„Identitate și corp” - Romana Mateiaș & Adela Bonaț
- expoziție și workshop, obiect ceramic parietal. În lucrările Romanei Mateiaș interpretarea simbolică a identității devine vizibilă prin imagistica structurală a materialului ceramic, în timp ce personajele Adelei Bonaț creează o identitate figurativă recompusă din fragmente. Cele două artiste își construiesc discursul pornind de la conceptul de „mise-en-abîme”.
28.09 - 15.10.2012

„Forme ale feminității” - Georgiana Cozma, Andrea Éva Szócs (Ungaria)
- instalație ceramică și video. Artistele prezintă tipologii/ atitudini: femeia dependentă, vulnerabilă, contestabilă, etc. Observația nonintruzivă a ipostazelor depersonalizării feminine formează discursul plastic al Georgianei. Éva incită privitorul prin punerea sub lupă a ipostazelor femeii deposedate de feminitate.
Curator: Georgiana Cozma
19.10 - 05.11.2012
(foto in folder Galateea)

„Ceramics Now” - ediția a III a
Expoziție internațională de ceramică contemporană cu lucrări ale artiștilor ce apar în platformele revistei Ceramics Now sau sunt invitați. Participă: Steve Belz (SUA), Gherghina Costea (România), Kimberly Cook (SUA), Ossama Mahmoud Emam (Egipt), Nato Eristavi (Georgia), Jason Hackett (SUA, Teresa &Helena Jané (Portugalia), Brian Kakas (SUA), Yoichiro Kamei (Japonia), Kentaro Kawabata (Japonia), Allison Luce (SUA), Nicolae Moldovan (România), Akio Niisato (Japonia),Heide Nonnenmacher (Germania), Szilvia Ortlieb (Austria), Barbara Schmidt (Austria), Avital Sheffer (Australia), Suzanne Stumpf (SUA), Kouzo Takeuchi (Japonia), Shinya Tanoue (Japonia), Kwok-Pong Bobby Tso (China), Gavril Zmicală (România).
Curator: Vasi Hîdro Coordonator: Cristina Popescu Russu
08.11 - 26.11.2012



Bianca Boeroiu - „Imaginarium”
- ceramică
O lume barocă structural, dominată de raportul dintre principiul activ (masculin) și cel feminin (pasiv), aflată sub semnul unui dialog empatic, susținut de fragilitatea apropierii. Curator: Bianca Boeroiu
29.11.2012 - 04.01.2013

Vladimir Buburuzan - „Structuri modulare” - ceramică
Modul, formă, spațiu - trei elemente vin

să puncteze expoziția tânărului ceramist. Micro-structuri geometrice se coagulează în forme minimaliste. În rigurozitatea construcției, intervențiile segmentelor modulare sparg rigiditatea.
Curator: Georgiana Cozma
18.01 - 08.02.21013

„Persona” - ceramică
Participă artiștii: Arina Ailincăi, Gavril Zmicală, Gloria Grati, Simona Antoniu, Liana Axinte, Cristina Bolborea, Adela Bonaț, Daniela Făinis, Raluca Glodean, Nicolae Moldovan, Irinel Moldoveanu, Monica Pădureț, Sivia Radu, Ion Stendl.
Curatori: Aniela Ovadiuc și Simona Tănăsescu, 13.02 - 12.03.2013

„Identități (in)formale” - ceramică, mix media, Curator: Raluca Băloiu
15.03 - 12.04 2013

„Umbrele albului” - ceramică
„Când spui alb, vezi lumina. Ochiul poate percepe până la 200 de nuanțe de alb. Unele nuanțe au nume: albul norilor, albul zăpezii, albul veșmântului, albul nufărului, albul porțelanului. Nuanțele calde și reci ale albului se pun în valoare și prin mesajul lor diferențiat, precum și prin conotațiile lor simbolice, din memoria colectivă”. Gherghina Costea.
Curatori: Gherghina Costea și Vasile Cercel , 16.04 - 14.05.2013

Gavril Zmicală - „Aura formei”
- ceramică Curator: Adela Bonaț
17.05 - 14.06.2013

„Pământul dobrogean”
- ceramică & pictură
Participă artiștii: Gabriela Gheorghe, Gheorghe Fărcășiu, Vasile Filip, Ilia Iankov, Eduard Ipser, Alexandru Isopescu, Nicolae Mira, Petre Manea, Alexandru Nistorescu, Florentin Sârbu, Eusebiu Spînu. Curator: Gheorghe Fărcășiu 18.05 - 15.07.2013

Galeria 15 Design - Hanul cu Tei
Tel. 0744 538 208
http://tei15design.wordpress.com

Dragoș Motica - „15 expoziții cu design românesc de produs”
Evenimentul propune o imagine asupra încercărilor unui designer de produs din România de a concepe piese originale. Obiectele expuse reprezintă niște experimente în lumea materialelor, a asocierilor dintre acestea sau prezintă un context în care au fost concepute.
Coordonator: Gabriel Cojoc
07.11 - 18.11.2012

Galeria Atelier 35
Spațiu de proiecte
Str. Șelari nr.13, sector 3
e-mail: contact@atelier35.eu
www.atelier35.eu;
atelier 35.blogspot

„Curing nostalgia, remedies for a historical emotion”
- fotografie, pictură, ceramică, colaj
Artiști: Julie Cockburn (UK), Alex March (UK), Kazuya Tsuji (UK), Luke Twigger (UK), Curator: Cătălina Bolozan
28.08 - 04.09.2012

Laborator de cercetare ATELIER35
Instalație prezentată in cadrul Mai mult ca Perfectul, la Spațiul Platforma (Calea Moșilor 62-68).
Arhiva digitală a istoriei Atelier35
18.09 - 30. 09. 2012

Daniela Palimariu - „Cafe 35”
- instalație, 21.09 - 05.10.2012

„Along the Street” - pictură, sculptură, instalație Stefan Glettler, Petra Schweifer, 18-23.10.2012

„n.1958 - m.1958” - instalație, O2G
Concept: Alexandru Berceanu
Bandă desenată: Sorina Vazelina
Comisia de Îndreptare Culturală:
Secretar General: Ioana Păun
Membrii Comisiei: Larisa Crunțeanu, Xandra Popescu, Cristian Neagoe, Ana Maria Ciucanu, 22.10 - 10.11.2012

„Orașul memorabil” - fotografie
15.12 - 13.12.2012

Workshopstrategii de colaborare - partea 1, Facilitator: Irina Botea
16.12 - 20.12.2012

Anu Ramdas - „Light, more light!”, 21.12.2012 - 11.01.2013

Workshopstrategii de colaborare - partea 2, Facilitator:
Irina Botea 14.01 - 18.01.2013

„LGBT cafe”
Zonă liberă de discriminări, în cafeneaua LGBT poți veni să citești sau să bei o cafea. De-a lungul lunii sunt o serie de evenimente punctuale, precum seri de lectură și proiecții de film.
10.02 - 04.02.2013

Diego Cibelli - „What I tend to ask is whether something good is going to happen to me”
Curator: Larisa Crunțeanu
06.03 - 25.03.2013

„Leapșa pe jumătate rezolvată”
- instalație
Artiști: Raluca Croitoru,
Mihai Gui, Kiki Mihuță
03.04 - 24.04.2013

„Ce e asta?”
- foto, video, muzică, performance
Artiști: Christian Roncea, Ionuț Chirilă
27.04 - 28.04.2013

„Improvizație liberă” - performance
Laurentiu Coțac: contrabas, obiecte
Șerban Ilicevici: chitară, electronice
Dan Michiu: chitară, bandă, radio
04.05.2013

„Click to add normality”
- instalație, multimedia
Artiști: Bogdan Cătălin Cazacioc, Ileana Faur, Alexandra Ivanciu, Iulia Mocanu, Mădălina Marinescu, Oana Oancea, Cristina Opran, Ana Secheres, Cristian Tălpeanu
Curatoare: Andreea Goia
și Anastasia Jurescu
09.05 - 10.05.2013

„From Object to Behavior: Process and Context in Contemporary Art” - workshop
Workshop condus de artiștii Harmen de Hoop (NL) și Tudor Bratu (RO/NL)
12.05 - 17.05.2013

„BWO” - instalație
Artist: Larisa Crunțeanu
24.05 - 31.05.2013

„Imagini exemplare”
- instalație, desen
Artist: Bogdan Teodorescu
04.06-14.06.2013

„Reborn, this time as a Romanian” - instalație, video, obiect
Artist: Signe Chiper-Lillemark (RO/DK)
20.06 - 10.07.2013

BUZĂU

Galeriile de Artă Ion Andreescu
B-dul Nicolae Bălcescu, Bl.Crinul Alb, parter
Tel./Fax:0238 435415; Fax: 0238 417006
e.mail: valeriu_susnea@yahoo.com
http://www.uapbuzau.ro/;
https://www.facebook.com/UapBuzau

Bienala „Ion Andreescu”, ediția a VIII-a, 2012 - pictură, grafică, sculptură, arte decorative
Curator: Valeriu Șușnea
10. - 11.2012

„Sărbătoare pe simeze” - pictură, grafică, sculptură, arte decorative
Expoziția membrilor filialei UAP, Buzău
Curator: Valeriu Șușnea
12.2012 - 02.2013

Răzvan Mihalcea - „Fragment și urmă - o perspectivă artistic-arheologică”
Expoziția prezintă instalații de obiecte arheologice de patrimoniu, tehnică mixtă, aflate în posesia Muzeului Județean Buzău și lucrări in tehnică mixtă pe pânză realizate de Răzvan Mihalcea, în ideea unor dialoguri între subiect - obiect, antic - contemporan, personal - interpersonal.

Valeriu Șușnea - „Semn simbol 53” - Pictură, grafică
Curator: George Tărară
Martie 2013

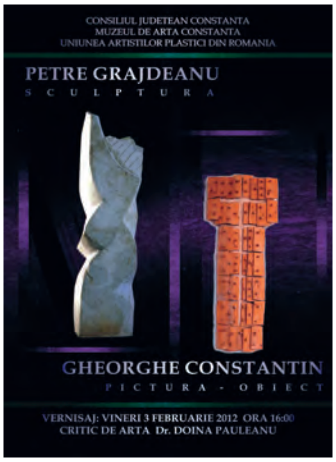
„Trasee vizuale București - Buzău” - proiecte decorație, pictură, desen
Expun masteranzi și studenți ai departamentului de artă murală - Universitatea Națională de Arte București
Curator: Cosmin Pavelescu, Liviu Epuraș, Valeriu Șușnea
Aprilie 2013

Cornelia Victoria Dedu - „Culoarea - spirală a timpului”
- pictură Curator: Valeriu Șușnea
Mai - Iunie 2013

CONSTANȚA

Galeria Ion Nicodim

Pavilionul expoziţional Mamaia
Tel/Fax: 0241 611164
e.mail: alice.dinculescu@gmail.com
e.mail: eusebiospanu@yahoo.com
e.mail: filialaconstantauapr@yahoo.com
„Salonul naţional de ceramică Costel Badea”- ediţia a II-a
Curatori: Gheorghe Fărcăşiu, Eusebio Spinu, Alice Dinculescu
01.10 - 30.10.2012



Oana Sfetcu şi Petru Grăjdeanu
- pictură, sculptură
01.11 - 29.11.2012

„6 artişti bulgari la Constanţa”
- pictură
Curatori: Ivan Kancev şi Gheorghe Fărcăşiu
01.11 - 31.11.2012

„Salonul de iarnă”
Expoziţia Filialei UAP Constanţa I
Curator: Eusebio Spînu,
01.12 - 31.12.2012

„M&M” - Mariana Constantinescu şi Mariana Samoilă - pictură
Curator: Constantin Papadopol
01.02 - 28.02.2013

„Salonul de plastică mică”
- sculptură
Expoziţie de grup a Filialei UAP Constanţa I
Curator: Eusebio Spînu
03.03 - 30.03.2013

„Salonul de artă sacră”
Expoziţie de grup a Filialei UAP Constanţa I şi invitaţi din ţară
Curator: Marin Deaconu
03.04 - 30.04.2013

„GORJFEST” - arte vizuale
Selecţiuni din Tabăra Internaţională de creaţie 2008-2012
Expoziţie organizată în colaborare cu Consiliul Judeţean Gorj
Curatori: Alice Dinculescu, Theodor Dadalau
02.05 - 29.05.2013

CRAIOVA

Galeria ARTA
B-dul Unirii, nr. 12
Tel. 0251 412617
e.mail: uapcraiova@gmail.com
http://www.uapcraiova.go.ro/

Gheorghe Ciuchete - pictură
Curatori: Florin Rogneanu, Marcel Voinea
01.10 - 14.10. 2012

„Salonul municipal Craiova 2012” - pictură, sculptură, grafică, artă decorativă
Curator: Florin Rogneanu, Marcel Voinea
15.10 - 30.10.2012

Cristian Popa, Ovidiu Dumitru
- sculptură, gravură
01.11 - 14.11.2012

„Aquarelle Groupe” - acuarelă
Expun artiştii:Nicolae Predescu, Ovidiu Bărbulescu, Aurora Speranţa Cernitu, Ana Curcă, Pascu Alexandru, Gheorghe Vlaicu
15.11 - 30.11.2012

Ion Marinescu
- artă decorative, bijuterie
01.12 - 14.12.2012

Cornelia Petrescu
- grafică pe mătase
15.12 - 30.12.2012

„Salon de iarnă”
- pictură, grafică, sculptură
Expoziţia de Anul Nou a Filialei UAP Craiova
31.12. 2012 - 14.01.2013

„SexO 11/1”
- grafică, foto, sculptură, obiect
Lia Bîra, Adriana Doi, Robert Florica, Gabriel Ghizdavu, Georges Medawar, Lucian Mitruţoiu, Andrei Mâşca, Mihai Niculae, Beniamin Popescu, Paul Popa
Curator: Cătălin Davidescu
18.01 - 31.01.2013

Gabriel Giodea - „Interior”
- pictură
Curator: Cătălin Davidescu
01.02 - 14. 02.2013

„Salonul anual al artiştilor plastici craioveni” - pictură, sculptură, grafică, artă decorativă
Curatori: Marcel Voinea, Florin Rogneanu
15.02 - 15.03.2013

Victor Pârlac - „Din tainele luminii” - pictură, grafică
Expoziţia pune în relaţie creaţii recente ale artistului cu câteva lucrări ale acestuia aflate în colecţia Muzeului de Artă Craiova.
Curator: Marcel Voinea, Florin Rogneanu
16.03 - 31.03. 2013

„Expoziţia profesorilor de la Liceul de Arte Marin Sorescu din Craiova” - pictură, grafică, artă decorativă.
Organizată cu ocazia Olimpiadei de desen a Liceelor de Artă din România, expoziţia prezintă creaţii actuale ale profesorilor de la Liceul de Arte Marin Sorescu din Craiova.
Curator: Marcel Voinea, Florin Rogneanu
01.04 - 30.04.2013

Alexandru Dina - „Contraste plutitoare” - pictură
Seria de lucrări prezintă contraste în convieţuirea paralelă a elementelor materiale, arhitecturale, zoomorfe în ambianţa apei ca element vital, indispensabil supravieţuirii şi continuităţii vieţii pe pământ.
Curator: Marcel Voinea
01.05 - 15.05.2013

„Salonul artiştilor craioveni” - Membrii Filialei UAP Craiova
- pictură, sculptură, grafică, artă decorativă, foto.
Curator: Marcel Voinea, Florin Rogneanu
16.05 - 15.06.2013

Iulian Segărceanu - „Starea de peisaj” - pictură.
Curator: Marcel Voinea
16.06 - 30.06.2013

DEVA

Galeria de Artă Forma
B-dul Decebal, Bl. 8, parter
Tel./Fax: 0254 - 234 048
e.mail: uapdeva@gmail.com
www.uapdeva.ro

„Identităţi”
- pictură, sculptură, grafică
Expun: Mugurel Manea, Alina Nealcoş, Emanuela Cibu, Sanda Erchedi şi Cristian Mâţiu
Curator: Torino Bocăniciu
25.09 - 03.11.2012

„Foto/Grafică” - Kalman Sztrharszky şi Cristina Gloria Oprişa - fotografie şi grafică
Curator: Torino Bocăniciu
03.11 - 26.11.2012

Corneliu Vasilescu - pictură
26.11 - 21.12.2012

„Lumina” - pictură, sculptură, grafică, fotografie, artă decorativă
Salonul Artelor Vizuale Hunedorene
Curator: Torino Bocăniciu
21.12.2012 - 18.01.2013

„Internaţional Photographic Salon” - fotografie
Curator: Daniel Bălţat
18.01-18.02.2012
Vasile Tolan - „Poetica Tactilităţii” - pictură
Curator: Torino Bocăniciu
18.02 - 7.03.2013

„Cherchez la femme”
Expun membrele Filialei UAP Deva
Curator: Alina Telleman
07.03 - 29.03.2013

Galeria de artă Haţeg
Tel./Fax: 0254 - 234 048
e.mail: uapdeva@yahoo.com

Devalerio Benvenutto - pictură
Curator: Titus Blaj
01.02 - 15.03.2013

Galeria de Artă
a Municipiului Hunedoara
Str. George Enescu nr. 6, Hunedoara
Tel. 0254 711 064

„Salonul Artelor Vizuale”
Expoziţia Filialei UAP Hunedoara a, ediţia a III-a
Curator: Dan Vifor Pichiu
25.11 - 11.12.2012

Pichiu Dan Vifor - „75/25”
- pictură
Curator: Pichiu Dan Vifor
13.12. 2012 - 15.01.2013

„Lumina” - pictură, sculptură, grafică, fotografie, artă decorativă
Salonul Artelor Vizuale Hunedorene 2012
Curator: Torino Bocăniciu
15.01 -10.02.2013

„Început”
Expoziţie internaţională
Curator: Cristian Ianza
10.02 - 24.02.2013

„Femina”
Curator: Dan Vifor Pichiu
01.03 - 30.03.2013

GALAŢI

Galeria de Artă Nicolae Mantu
Str. Domnească nr. 22

Tel. 0236 412742; Fax: 0236 415171
e-mail: uap_galati@yahoo.com

Gheorghe Suciu - „Le plus petit peintre” - pictură
Curator: Corneliu Stoica.
27.08 - 16.09.2012

„Tabăra de sculptură în metal”
- ediția a VI-a - metal
Curator: Eduard Costandache
17.09 - 07.10.2012

Teodor Vișan - acuarelă
Curator: Corneliu Stoica
08.10 - 28.10.2012.

„Pro Boholt” -
Tabăra de pictură și sculptură - ediția I-a, cu participanți din Galați, Ploiești, Bistrița, București
29.10 - 18.11.2012

Aurel Manole -
„De la pictură la pictografie”
- pictură și pictografie
Curator: Critic Cocoș Mariana.
20.11 - 09.12.2012

„Salonul de iarnă”
Expoziția prezintă ultimele realizări din anul 2012 lucrări de pictură, grafică și sculptură ale membrilor Filialei UAP Galați.
Curator: Aurel Manole.
10.12 - 01.03.2013

„Pictori gălățeni la Galeriile de Artă „Nicolae Mantu” - arte vizuale
Curator: Aurel Manole.
04.02 - 01.03.2013

„Salonul de primăvară”
Expoziția filialei UAP Galați cu lucrări de grafică, pictură și sculptură
Curator: Aurel Manole
04.03 - 24.03.2013

IAȘI

Galeriile de Arta Tonitza
Str. Lăpușneanu, nr. 7-9
Tel. 0232 210066
e.mail: uapiasi@gmail.com
www.uapiasi.ro

Bogdan Teodorescu - „Iago”
- multimedia
17.01 - 21.01.2013

„Cum a fost posibil?” - pictură
Expoziția taberei de pictură Cum a fost posibil? Holocaustul evreilor din România. Ajunsă la cea de-a patra ediție, tabăra de pictură a Institutului Național pentru Studierea Holocaustului din România „Elie Wiesel”, a fost organizată în acest an la Cristian, județul Brașov.
25.01 - 08.02.2013

„Fleacuri și alte accesorii”
- arte textile
Expozanți au fost studenții master - Facultatea de Arte plastice, decorative și Design
Curator: Miruna Hașegan
01.03 - 10.03.2013

„Grup” - arte vizuale
Expun artiștii Adrian Crâșmaru, Ioan Pricop, Elena Potop, Curpăn Leonard, Petruț Meiu.
01.04 - 20.04.2013

Salonul de Desen - Expoziție de desen cu artiști invitați din toată țara. Expoziția s-a desfășurat simultan în Galeria „N. Tonitza” și Galeria Cupola.
Curator: Conf. univ. dr. Dragoș Pătrașcu
01.05 - 30.05.2013

Onofraș Ionel
Curator: Onofraș Ionel
21.05 - 01.06.2013

„Empatii” (Grup 3x3) - arte vizuale
Expun artiștii: Demetriad Bălănescu, Eleonora Brigalda, Mariea Boz, Bogdan Gavrilean, Raluca Hreniuc, Ofelia Huțul, Mihai Cosmin Iațeșen, Dorin Lehaci, Valentin Sava.
24.06 - 30.06.2013

Galeriile de Artă Cupola
Str. Cuza Vodă nr. 2
Tel. 0232 210066
e.mail: uapiasi@gmail.com

„Eminesciana”
Concurs international de pictură, sculptură, grafică si arta textilă
Expozanții sunt artiști din Republica Moldova, Franța, Anglia, membrii filialelor UAP din Romania.
Curator: Ofelia Huțul
15.01 - 30.01.2013

Angela Crengăniș - artă decorativă
Curator: Ciucă Valentin
01.02 - 10.02.2013

Andreea Rus - „Transfigurări - Viziune și Spirit întru sacru”
- pictură
20.02 - 01.03.2013
„Festivalul internațional A.R.T.E.” - pictură, sculptură, grafică si arta textilă
Expozanți: artiști din Republica Moldova, membrii filialelor UAP din Romania.
01.03 - 10 - 03.2013
Curator: Ofelia Huțul

Teodorescu Florin - „Creație plastică în cheie feminină”
- pictură
Curator: Teodorescu Florin
01.04 - 10.04.2013

„5 zile” - pictură
Curator: Adrian Crâșmaru
10.04 - 15.04.2013
„Made in România” - arte vizuale
Expun artiștii: Andreea Dascălu, Smaranda Bostan, Mădalina Vieriu, Ilie Krasovschi etc.
15.04 - 30.04.2013

„Salonul de Desen”
Curator: Conf. univ. dr. Dragoș Pătrașcu
01.05 - 30.05.2013

Onofraș Ionel - arte vizuale
Curator: Onofraș Ionel
21.05 - 01.06.2013

„Grup 73” - pictură, sculptură, grafică
Curator: Zaiț Mihai
01.06 - 10.06.2013

Eugen Dornescu - expoziție pictură
10.06 - 20.06.2013

Ioan Ponta - „Interferențe spirituale” - pictură
Ciochină Neculai -
„Materie timp spațiu”
- pictură.
20.06 - 30.06.2013

„De o parte și de alta a Prutului”
- Grup Empatii 3X3
Participă trei artiști din România și trei din Repubica Moldova.
Curator: Ofelia Huțul

Galeria de Artă Theodor Pallady
Str. Lăpușneanu nr. 7-9
Tel. 0232 210066
e.mail: uapiasi@gmail.com

Maria Gheorghiță-Vornicu & Andrei Morteci - „Panoramic”
- desen
Curator: Petru Bejan
01.02 - 10.03.2013

Delia Andrieș - „Visual Silence - Portraits of absence”
- pictură
Curator: Petru Bejan
01.02 - 10.03.2013

„Omagiu - Mihai Eminescu”
- carte-obiect .
Curator: Hașegan Miruna și Daniela Frumușeanu
01.04 - 10.04.2013

Mihai Pamfil - pictură.
Curator: Mihai Pamfil
10.04 - 20.04.2013

„Preludiu” - pictură.
Prima expoziție personală a masteranderor Andreea Macovei și Raluca Daniliuc. Expoziția sa desfășoarat simultan în Galeriile „Theodor Pallady” și Galeria „N. Tonitza”
Curator: Andreea Macovei și Raluca Daniliuc
20.04 - 30.04.2013

Lansare album Iftimie Bârleanu
Curator: Iftimie Bârleanu
09.05 - 20.05.2013

Titus Ivan - sculptură
Curator: Titus Ivan
21.05 - 01.06.2013

“Simeza ieșeană” - arte vizuale
Expoziția este organizată cu ocazia Festivalului Internațional al Educației 2013.
Curator: Felix Aftene
10.06 - 30.06.2013

PIATRA NEAMȚ

Galeria de Artă Lascăr Vorel
Piața Ștefan cel Mare nr.15
Tel./Fax : 0233 222240
e.mail : stefanpotop@yahoo.com
http://www.uapneamt.ro

Eugen Crăciun
- retrospectivă, pictură, grafică
01.10 - 14.10.2012

Dumitru Bezem - pictură
15.10 - 31.10.2012

Monica Carp - pictură
01.11.- 14.11.2012

Mircea Titus Romanescu - pictură
15.11 - 30.11.2012

„Salonul de iarnă UAP-Neamț”
- pictură, grafică, sculptură.
01.12.2012 - 31.01.2013

Gheorghe Vădana - pictură
01.02. - 14.02.2013

Alexandru Dina - pictură
15.02. - 28.02.2013

Petru Diaconu - pictură
01.03. - 14.03.2013

Ștefan Potop - „Tazlău matrix”
- pictură

15.03. - 31.03.2013

Lucian Tudorache - „Între cer și pamânt" - sculptură
01.04 - 14.04. 2013

Mihai Coţovanu - pictură
15.04 - 30.04. 2013

Mihail Voicu - grafică
01.05 - 14.05. 2013

Dumitru Bezem - pictură
15.05 - 31.05. 2013

Florin Teodorescu - pictură
01.06 - 14.06.2013

„Zilele orașului" - pictură
15 - 30.06. 2013

PLOIEȘTI

Galeria de Artă
Piata Victoriei nr. 4
Tel. 0244 546 336

Tiberius Adet - pictură
27.09 - 10.10. 2012

Corneliu Cublesan - pictură
11.10 - 24.10.2012

Fillip Kollo - pictură
11.10 - 24.10.2012

Emil Mica - pictură, sculptură
25.10 - 7.11.2012

Alice Neculea - desen
8.11. - 21.11.2012

Salonul de Toamnă - expoziție pictură, grafică, artă decorativă, sculptură
22.11 - 05.12.2012

Mihaela Ilie - pictură
06.12 - 19.12.2012
Emil Craioveanu - pictură
20.12 - 09.10.2013

Panaite Manaila - pictură
10.01. - 24.01.2013

Dragos Minculescu - pictură
10.01 - 24.01.2013

Inga Edu - pictură
25.01 - 06.02.2013

Dan Alexiu - pictură
07.02 - 20.02.2013

Ionel Dunea - pictură, grafică
21.02 - 06.03.2013

Florica Ionescu - pictură
07.03 - 20.03.2013

„Omagiu Nichita Stănescu"
- artă plastică
21.03 - 03.04.2013

RÂMNICU VÂLCEA

Galeria de Artă Artex
Str. Calea lui Traian nr. 114, Bloc L, Centru-parter
Tel. 0721 246 707; 0723 181 326
Tel./ Fax. 0350 805 981
e.mail: matei_ingrid@yahoo.com
http://www.uapvalcea.ro/

Sorin Ienulescu - „Kintch & Kinky" - arte vizuale
Curatori: Gheorghe Dican și Sorin Ienulescu
16.11 - 13.12.2012

Nicolae Ungar - „Desemne și orizonturi" - pictură
Curator: Nicolae Ungar
și Gheorghe Dican
05.10 - 25.10. 2012

Dumitru Macovei - pictură
26.10 - 15.11.2012

„Târgul de Artă - pictură, grafică, sculptură, artă decorativă
Artiști, membrii Filialei UAP Rm. Vâlcea
Curator: Gheorghe Dican
14.12.2012 - 10.01.2013

„Floarea de Colţ" - fotografie grafică, artă decorativă
Expun artiști din fotoclubul
„ Floarea de Colţ"
Curator: Ioan Ciubotaru
14.01 - 24.01. 2013

Georgiana Poenaru - pictură
Curator: Georgiana Poenaru
25.01 - 21.02.2013

„Natură Statică" - arte plastice
Expoziție interjudeţeană
22.02 - 21.03.2013

SATU MARE

Galeria de artă
P-ţa 25 Octombrie nr.5
Satu Mare
Tel. 0261.759.925
M. 0752 274 450
e.mail: emunt04@yahoo.com

„Spaţiul plastic - Artiști contemporani din Satu Mare"
- pictură, grafică, sculptură, artă decorativă, foto, media, instalații
Expoziția reunește un grup de artiștii plastici, consacrați sau debutanți, din nord-vestul ţării.
Curatori: Eugen Munteanu, Cristina Gloria Oprișa, Muhi Sandor
07.01 - 31.01.2013

„Interferenţe vizuale" - pictură, grafică, sculptură, artă decorativă, foto, media, instalații etc.
Expoziție de grup ce reunește artiști vizuali profesioniști de pretutindeni.
Curatori: Eugen Munteanu, Cristina Gloria Oprișa, Muhi Sandor
01.02 - 28.02.2013

Radu Ciobanu - „Radu Ciobanu la 50 de ani" - sculptură.
Expoziția reunește sculpturi realizate în timp de artist, aflate în colecții particulare.
Curator: Palfi Cornel
01.03 - 20.03. 2013 laMuzeul de Artă Satu Mare

Nicolae Pop - pictură
Artistul își prezintă cele mai recente creații în tehnica tradițională a picturii în ulei.
Curator: Nicolae Pop
18.04 - 28.04.2013

Craiovan Onisifor - pictură
Curator: Craiovan Onisifor
11.05 - 31.05.2013

„Micul Prinţ" - Expoziție happening de pictură, grafică, sculptură, artă decorativă, foto, media, instalații etc. Expun artiști invitați din ţară și străinătate Organizată cu ocazia Zilelor Municipiului Satu Mare, expoziția a ajuns la a XVIII-a ediție. Curator: Cristina Gloria Oprișa
1405 - 31.05.2013 Muzeul de artă Satu Mare

„Modern art" - pictură, grafică, sculptură, artă decorativă, foto, media, instalații etc.
Curatori: Eugen Munteanu, Cristina Gloria Oprișa, Muhi Sandor
01.06.- 30.06.2013

SF. GHEORGHE

Galeria Subsol - Casa cu Arcade
Str. Libertății nr. 7
Tel. 0744307104
e.mail: damokos@yahoo.com
www.spmmia.blog.com

„Land Art International"
Expoziția artiștilor din tabăra de creație din Ilieni
15.09 - 04.10.2012

Expoziția profesorilor Artiști din jud. Covasna
05.10 - 19.10.2012

Haarberg Orsolya - „Islanda și Scandinavia"
TransNatura - expoziție de fotografie din Norvegia
20.10 - 04.11. 2012
Danis János (Ungaria) - fotografie
04.10 - 27.10.2012

„N.A.P. Telep"
Expoziția colectivă a taberei de creație, Bicfalău
29.10 - 13.11.2012

„YATOO-I, Nature Art Biennale"
- arte vizuale
Expun participanții la Bienala de Artă Geumgang, Coreea de Sud
05.11 - 19.11.2012

„Expoziție de Artă cu licitație"
- ediția a III-a
20.11 - 04.12.2012

Brian Johnston (Canada)
- fotografie
14.11 - 30.11.2012

Henning János - fotografie
Expoziție retrospectivă
05.12 - 21.12 2012

„Licitație de Crăciun"
02.12 - 16.12.2012

„Mohos" - fotografie
Expoziția clubului fotografic „Mohos »
21.12.2012 - 09.01.2013

„Barcsay Jen_și discipolii săi" (Ungaria)
14.01 - 05.02.2012

Gidó Szende - arte textile
18.01 - 04.02.2013

„Timp - Dependenţe"
Expoziție retrospectivă MAM_ - Ungaria
12.02 - 05.03.2013

Kuti Botond - Sántha Csaba
- sculptură, pictură
12.03 - 30.03.2013

Kelemen Lehel - fotografie
03.04 - 22.04.2013

„Paralele portugalo-maghiare în arhitectura contemporană"
Expoziție de arhitectură în cadrul proiectului „ și pe mine mă interesează arhitectura 2".
01.04 - 21.04.2013

Orth István - „Icoane"
- pictură, grafică
22.04 - 20.05.2013

Madaras Péter & Nicu Barb - „Interior- Exterior"

- pictură, sculptură
24.04 - 22.05.2013

Mattis János - pictură
22.05 - 10.06.2013

Nagy Zoltán - „Spiritul Carpaţilor” - fotografie
11.06 - 29.06.2013

„Land Art Internaţional 2”
Expoziţia participanţilor la tabăra de creaţie Ilieni.
30.06 - 16.07.2013

SUCEAVA

Galeria Ion Irimescu
Str. Ciprian Porumbescu nr.1
Tel. 0724 239 024
e.mail:lucia_puscasu@yahoo.com

Cătălin Alexandru Chifan - „Tradiţii în Bucovina” - pictură
Curator: Oana Chinchişan
20.09 - 22.10.2012

Anghel Vasile Siminiuc - „Anotimp” - pictură şi grafică
Curator: Anghel Vasile Siminiuc
25.10 - 25.11.2012.

Camelia Rusu Sadovei - „Pictura şi grafica”
Curator: Camelia Rusu Sadovei
29.11.2012 - 20.01.2013

„Corpul uman - Fascinaţie şi Mister” - pictură şi grafică şi tapiserie.
Expun artiştii: Lucia Puşcaşu, Iulian Asimionesei şi Niculai Moroşan.
Curator: Lucia Puşcaşu.
01.02 - 15.03.2013

„Policromii de vise”
- pictură şi grafică.
O expoziţie de promovare a unor copii talentaţi, pepinieră pentru Liceul de Artă
Curator: Puşa Pîslaru
20.03. - 9.05. 2013

Concursul Naţional de Artă Plastică al Liceelor de Artă „ION CARP FLUERICI”
- Elevi de la Licee de Artă - pictură, grafică şi artă decorativă.
Lucrări ale elevilor de la Licee de Artă.
Expoziţia cu tema Microcosmos şi Macrocosmos
Curator: Oana Chinchişan, Lucia Puşcaşu.
10.05 - 30.05.2013

City Gallery
Str.Calea Unirii, nr. 27 B
Tel. 0724 239 024
e.mail: lucia_puscasu@yahoo.com

„Tapiseria sau Povestea ţesută”
- tapiserie
Expun artiştii: Viorica Iacob, Maria Mihalache Blendea, Vasile Dobrian, Dimitrie Grigoraş, Mimi Podeanu, Elena Pana, Dan Teodor, Geta Brătescu, Lucia Puşcaşu, Mariana Ionescu, Gabriela Stoichiţă
Curator: Lucia Puşcaşu
11.10 - 12.11.2012

„Salonul Profesorilor de Arte Vizuale” - pictură, grafică, sculptură, arte decorative.
Participanţi din România, Republica Moldova şi Ucraina.
Curatori: Niculai Moroşan, Iulian Asimionesei şi Camelia Rusu Sadovei.
14.11 - 05.12 2012

„Balcic - Mirificul nesfârşit”
- pictură şi grafică
Angela Pitariu Bolnavu, Puşa Pislaru Ionescu, Iulian Asimionesei, Lucia Puşcaşu şi Niculai Moroşan
Coordonator proiect: Lucia Puşcaşu
07.12.2012 - 20.01.2013

„Anuala 2012” - tapiserie, sculptură, metaloplastie, pictură şi grafică
Curator: Lucia Puşcaşu şi Niculai Moroşan
24.01 26.02.2013

„Suprapuneri” - pictură, grafică.
Participă artiştii: Mihail Voicu, Petru Ciobănică, Sorin Otînjac, Lucian Smău, Cătălin Târziu
Suprapuneri - sau tehnici diverse , etape diferite de creaţie, mai multe cicluri,stiluri personale şi originale, transpuneri unde imaginarul se întîlneşte cu rigoarea compoziţională.
Curator: Lucia Puşcaşu
01.03 - 30.03.2013

„Concret şi Imaginar” - pictură, grafică, tapiserie, metaloplastie
Curator: Lucia Puşcaşu şi Iulian Asimionesei
03.04 - 29.04.2013

„Dumnezeul răbdării şi al mângâierii” - icoane pe lemn, icoane pe sticlă, proiecte de frescă pentru biserici.
Expoziţie deschisă pentru Sfintele Sărbători - PAŞTI - Învierea Domnului
Curator: Emilia Burlacu-Gusbeth
30.04.- 29.05.2013

TÂRGU JIU

Galeriile Municipale de Artă
Str. Traian nr. 27, parter
Tel: 0785 644 086
e.mail. uapgorj@yahoo.com

„Salonul de Toamnă”
- tehnici mixte
Expoziţia filialei UAP Gorj
Curator: Vasile Fuiorea
27.09 - 17.10.2012

Marcel Duţu - pictură
Curatori: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu, Mihaela Cristea
18.10 - 31.10.2012

Florin Hutium - „Arheotip Yhtiomorf” - pictură
Curatori: Ion Mocioi, Vasile Fuiorea
01.11 - 15.11.2012

„O.A.R. Oltenia”
Expoziţie de arhitectură
Curatori: Doru Pasăre, Vasile Fuiorea
22.11 - 06.12.2012

„Cadoul” - tehnici mixte
Expoziţia filialei UAP Gorj
Curatori: Florin Gheorghiu, Vasile Fuiorea, Mihaela Cristea
06.12 - 31.12.2012

„Miracolul Crăciunului
- tehnici mixte
Expoziţia filialei UAP Gorj
Curatori: Florin Gheorghiu, Vasile Fuiorea
03.01 - 16.01.2013

„Desenul” - cărbune, creion, pastel
Expoziţia filialei UAP Gorj
Curatori:Florin Gheorghiu,Vasile Fuiorea, Mihaela Cristea
17.01 - 31.01.2013

Alin Treanta - grafică digitală
Curatori: Florin Gheorghiu, Vasile Fuiorea, Mihaela Cristea
01.02 - 13.02.2013

Viorel Surdoiu - pictură
Curatori: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu, Mihaela Cristea
14.02 - 28.02.2013

„Anotimpul semnelor noastre”
- pictură, grafică
Curatori: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu, Mihaela Cristea

„Expoziţie de Arhitectură”
- proiecte de arhitectură
Curatori: Doru Pasăre, Vasile Fuiorea şi Florin Gheorghiu
21.03 - 03.04.2013

Cristina Oprea - „Timp”
- pictură, grafică
Curatori: Ion Mocioi, Vasile Fuiorea şi Florin Gheorghiu
04. 04 - 17.04.2013

Landh Armand - „Street Art”
- pictură
Armand Landh expune tema prin filtrul stilului neo-pop art, criticând scena societăţii contemporane.
Curatori: Mihaela Cristea, Vasile Fuiorea şi Florin Gheorghiu
18.04 - 01.05.2013

„Sacrul în artă”- pictură, sculptură, desen, grafică, arte decorative, picto-obiect
Curatori: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu, Daniel Şerban
02.05 - 20.05.2013

Vasile Fuiorea - „Vasile Fuiorea - Traseele cristalizării stilistice în cariera de plastician”
- desen, pictură
Curator: Mihaela Cristea
21.05 - 12.06.2013

Florin Gheorghiu - grafică
Curatori:Vasile Fuiorea, Mihaela Cristea
13.06 - 26.06.2013

TÂRGU MUREŞ

Galeria de Artă
Palatul Culturii, parter
Tel./Fax: 0265 - 262067
e.mail: uapr_tgm@yahoo.com ; ghemurvas23@yahoo.com
e.mail: mana.bucur@yahoo.com

Simon Endre & Simon Zsolt - „Simon & Simon” - pictură
Curator: Simon Zsolt
31.08 - 16.09.2012

„Totem” - arte vizuale
Curator: Adrian Chira
18.09 - 12.10.2012

Expoziţia elevilor liceului de artă
Curator: Kolumbán Zita

15.10 - 21.10.2012

Ianza Cristian - „Sculptură - Ceramică”
Curator: Ianza Cristian
23.10 - 03.11.2012

„Alternativ”
- expoziţie media a grupului ArtEAST
Curator: Bartha Jozsef
05.11 - 19.11.2012

Vasile Mureşan - „Căutări”
- pictură
Curator: Vasile Mureşan
22.11 - 06.12.2012

„Salonul de iarnă 2012”
- arte vizuale
Curator: Mana Bucur
13.12.2012 - 06.01.2013
(afis in fisier foto)

„Timp - Dependenţe”
Expoziţia aniversează 35 de ani de la înfiinţarea grupului MAMU (marosvásárhelyi m_terem / atelier târgumureşean). Grupul a luat fiinţă în Tg.Mureş în urmă cu 35 de ani, mulţi artişti fondatori emigrând în Ungaria unde l-au reînfiinţat, funcţionând ca Societatea MAMU (ma m_vézset / arta azi).
Curator: Fandli Edit (Ungaria)
11.01 - 04.02.2013

„Martie” - arte vizuale
Curator: Mana Bucur
01.03 - 16.03.2013

Knyihar Amarilla - „Transparenţe” - pictură
Curator: Knyihar Amarilla
19.03 - 30.03.2013

Siklodi Tibor - pictură
Curator: Siklodi Tibor jr
03.04 - 17.04.2013

„Ariadnae” - textile
Curator: Nagy Dalma
19.04 - 15.05.2013

„Noaptea Muzeelor”
- obiecte muzeale
Curator: Novak Jozsef
17.05 - 26.05.2013

„Expoziţie cu lucrările elevilor din clasele gimnaziale”
Curator: Kolumban Zita
29.05 - 08.06.2013

Molnar Denes - „Retrospectivă”
- grafică
Curator: Molnar Denes jr
10.06 - 23.06.2013

TIMIŞOARA

Galeria de Artă Helios
P-ţa Victoriei nr. 6 (parter)
Tel. 0256 492452; Fax: 0256 492202
e-mail: uapt@clicknet.ro

Mihai Rotaru - „Semn vital 2”
- pictură, grafică, sculptură, instalaţie
23.08 - 05.09.2012

„Pe scara lui Iacob” - Laura Pokker (pictură) şi Ladislau Pokker (sculptură)
06.09 - 03.09.2012

Gloria Vreme - Moser - „2 linguri de făină”
- grafică, instalaţie
19.09 - 03.10.2012

Maria Balea - pictură
04.10 17.10.2012

„Biblioteci verticale” - Viorel Toma (pictură), Liviu Mocan (sculptură)
18.10 - 31.10.2012

„Peisaj la Herneacova”
- Tabăra de la Herneacova
01.11 - 14.11.2012

„Colonia internaţională Plein Air '02 din Csongrád” (Ungaria)
15.11 - 28.11.2012

„Anuala internaţională de arhitectură” - ediţia a VI -a
29.11 - 19.12.2012

„Salonul profesorilor de la Colegiul Naţional de Artă Ion Vidu - Timişoara” - ediţia a VII-a
20.12.2012 - 09.01.2013

Ioan Iovan - „Iovan 65”
- tipărituri, printuri
24.01 - 06.02.2013

Elicondiu Iovan - „Venusoide”
- pictură
21.03 - 03.04.2013

Ion Aurel Gârjoabă
- pictură şi grafică
„Ion Aurel Gârjoabă îşi concentrează atenţia asupra nuanţelor desluşite în treceri subtile, în tonuri voalate obişnuite în culori de apă, desfăşurând cu măiestrie o rafinată gamă de griuri delicate”. (Adina Nanu)
04.04. - 17.04.2013

Andreea Rus - „Transfigurări (II) - Viziune şi Spirit întru sacru”
- pictură
18. 04 - 01.05.2013

„Simbioza” - pictură, grafică, sculptură şi artă decorativă.
Expun 27 de creatori de naţionalitate maghiară care trăiesc şi crează în oraşul de pe Bega.
Printre expozanţi s-au numărat sculptorii Béla Szakáts, István Kelemen, Gabriel Kelemen, pictorii Béla Tarr, Pál Torony, Katalin Neagu, Nóra Novák, Edith Torony, Magdalena Paaré-Hahn, graficienii Alexandru Jakabházi, Attila Bajkó, Enik_ Sz_cs, János Török, artiştii decoratori Heddy M.Kiss, Marietta Pamfil, Eszter Péter etc.
02.05 - 15.05.2013

Maria Bana Jichiţa - „Elanuri cromatice” - pictură
16.05 - 29.05.2013

Alfred Iancu - pictură
30.05 - 12.06.2013

Lansare album Iftimie Bârleanu
Curator: Iftimie Bârleanu
09.05 - 20.05.2013

„Şase”
- pictură, sculptură, tapiserie şi grafică
Expoziţia unor artişti care trăiesc şi creează în Timişoara, Lugos şi Piteşti, Monica Dinu, Marius Bacriu, Remus Irimescu, Elicondiu Iovan, Rafael Matiaş şi Remus Rotaru, care în vara anul 2012 au lucrat împreună în tabăra de creaţie din Gârnic /jud. Caraş-Severin.
Curator: Elicondiu Iovan
13.06 - 26.06.2013

„Graphium” - atelierul de gravură
Tinerii graficieni, componenţii Grupului „ Graphium - 3” - Mihai Moroz, Denis Popescu, Valentin Sora, Consuela Grigorescu, Robert Zsombori şi Cristina Găurean - au expus pentru prima dată împreună în Galeria de artă „Helios” din Timişoara.
27.06 - 10.07.2013

TULCEA

Galeriile de Artă
Str. Isaccea, Bl. M1, parter
Tel. 0745566986
e-mail: poiatav@yahoo.fr

„Dobrogea 2012” - pictură şi grafică
Membrii filialei UAP Tulcea expun 64 lucrări.
13.11 - 13.12.2012

„Artişti tulceni contemporani”
- pictură şi grafică
Expoziţia inaugurează deschiderea Muzeului de Artă Tulcea, după restaurare, prin expunerea a 124 lucrări.
27.09.2012 - 11.02.2013

„Dobrogea în artele vizuale”
- pictură şi grafică
16 artişti inaugurează deschiderea ICR Dobrogea în Tulcea, „ Casa Avramide”
17.01 - 17.02.2013

„Salonul de primăvară”
- pictură, acuarelă, desen, tapiserie.
Expoziţie dedicată zilei de 8 martie, organizată de Filiala UAP Tulcea
Curator: Viorel Poiată, Maria Pelmuş, Doru Luchian
05.03 -15.04.2013

„Salonul Judeţean de Grafică al Filialei UAP Tulcea”
- acuarelă, grafică de şevalet, gravură.
Curator: Viorel Poiată, Traian Oancea
28.05 - 28.06.2013

OANDĂ COOP HIMMELB(L)AU VOR CONSTRUI PARLAMENTUL ALBANIEI PREMIUL MIES VAN DER ROHE 2011 DO
TEFAN FINALIȘTII PRITZKER 2011 PENTRU EDUARDO SOUTO DE MOURA DAVID CHIPPERFIELD CÂȘTIGĂTOR
BA GOLD MEDAL 2011 BEST OF THE ALPS. ARHITECTURĂ, DESIGN ȘI ECOLOGIE WORLD BUILDING OF THE YE
AXXI DE ZAHA LEUL DE AUR PENTRU REM KOOLHAAS GERMANIA CENTRU DE TRATAMENT MARTIN LUT
URCH CIUDAD DE MEXICO MUSEO SOUMAYA OSCAR NIEMEYER LA 104 ANI RADU TEACĂ O NOUĂ CASĂ
VĂ A FOST INAUGURATĂ LA PARIS MÂNADELUCRU ATELIERUL DE LOCUIT DISCREȚIA CA STIL ARHITECTU
OGDAN BABICI LEUL DE AUR PENTRU ÁLVARO SIZA BIENALA DE LA VENEȚIA C. F. MØLLER. DARWIN CENT
ERBAN ȚIGĂNAȘ DESIGN INTERIOR SIMPLICITY GELATO MIO BEROS & VAN SCHAIK WINE TRADERS PAPI
ESPRE ARHITECTURA EXPERIMENTALĂ CU ROBERT MARIN BUCUREȘTI. MADAME POGANY ATELIER MECA
ESIGN CAPITALS. BERLIN DESIGN: OBIECTE DE ILUMINAT MARILE PREMII EUROPA NOSTRA 2011 NUCA STU
ARIO KUIBUȘ IGLOOBEST PATRIMONIU BIROURI DIN ROMÂNIA CASĂ DE VACANȚĂ LA DRĂGUȘENI IGLOO DES
ASE CARE NU MAI PLÂNG ACTUALIZAT ZILNIC PENTRU FORTIFICAȚIILE DIN ȚARA BÂRSEI ECO CLĂDIRI VE
ERTIFICARE LEED SQUARE ONE OOGLI DUPĂ CONSUM NELIMITAT DE ARHITECTURĂ DEALURI CA DUPĂ BLOC
CAPĂ CINE POATE DRAGOȘ LUMPAN. DESPRE „ULTIMA TRANSHUMANȚĂ" ANUALA DE ARHITECTURĂ TUR
E ARTĂ: PRIMUL TURN DE APĂ DIN ROMÂNIA TRANSFORMAT ÎN OBIECTIV CULTURAL-TURISTIC BUCUREȘTI
ISTE DE ARHITECTURĂ GEAMII. MINARETE PE CERUL DOBROGEI TECON AUTOR STREET ART SI DIALOG CIVIC
RBAN LA MARE DIN COLȚ ÎN COLȚ ÎN DELIR METODIC LA TIFF FESTIVALURI: PLUG TO NATURE STUF. TRADIȚIO
ISEAMNĂ MODERN PIANOTERRA TEHNOLOGIE STREET ART ȘI UTILITATE 10 ANI DE CREATIVITATE ROMÂNEAS
TOȚI 10...PATRIMONIU CUI I-E FRICĂ DE TOULOUSE LAUTREC? LA BIENALA DE ARTĂ DE LA VENEȚIA PARAS
TUDIO 10 PIESE PENTRU PLAYLIST-UL DE VARĂ IGLOOSTUDENT A-PRIM ARHITECTURA IGLOOPATRIMONIU
CULPTOR ÎNTRE DOUĂ LUMI: AUREL VLAD EUROPEAN ARHITECURI VĂZUTE PRIN IGLOO PRIZE FOR URBAN R
AURANTE PUBLIC SPACE URBAN INTERVENTION ADNBA AWARD BERLIN INTERIOARE DIN ROMÂNIA MARC
ITSCHUL UN DETALIU? AA STUDIO HAȚEG. ȚARA BISERICILOR DE PIATRĂ INTERVIU CU DANIEL MCCOY: „
REBUIE SĂ FACEM UN FILM DESPRE MĂTURAT PANTOFI!" DE VORBĂ CU LUIZA ȘI CORINA NADUH IGLOO PRO
MILING SHOES 15RE DESPRE BIJUTERIE CU MIHAELA ZVINCA JENNIFER FOX LA ONE WORLD ROMANIA PUR
RCHITECTURE DESPRE ILUSTRAȚIA DE CARTE CU MĂDĂLINA ANDRONIC ECOLOGIE IGLOOSHOP XPLORE DA
ESTIVAL DE VORBĂ CU CARLA SZABO OLANE. CASE TRADIȚIONALE DIN DOBROGEA VIAȚA ÎNTRE CLĂDIRI. C
IN ROMÂNIA UTILIZĂRILE SPAȚIULUI PUBLIC STIRI JAN GEHL DE VORBĂ CU JEAN-DOMINIQUE SECONDI. STR
ELIVERY AIA PRODUCTIONS ODILE DECQ DESPRE ORAȘE ȘI ORIZONTURI GRAPHIC STUDIO IGLOOBOOKS ARHIT
URA E CULTURA AUGUSTIN IOAN SPAȚII PUBLICE CONCURSURI CLĂDIRI DE BIROURI ARHITECTURA MEMO
ONORO SEARA SCURTMETRAJELOR PREMIATE LA NEXT NE VEDEM PE STRADA DE C'ARTE NOAPTEA INSTITU
OR CULTURALE CASA ION MINCU ACADEMIA DE MUZICĂ ȘI ARTE CONCURSUL ANUAL AL STUDENȚILOR ARHIT
ZAMORA OFFICES – BUILDING WITH AIR DESPRE ARHITECTURĂ PE ÎNȚELESUL COPIILOR PROIECTUL PATZAI
RAȘOV. SEDIUL BISERICII EVANGHELICE CASE PĂRĂSITE HARADS. TREE HOTEL OLYMPIC SCULPTURE PARK
TTLE CULTURE FOR ALL „EPOQUE" OF INTERIOR DESIGN VIAȚA URBANĂ. CONFERINȚĂ JAN GEHL ELEMEN
UIQUE EUROTOWER PAVILIONUL STEJARUL BICAZ MUZEU DE ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ GRAND
AL SQUARE CRAMA AVINCIS ARHITECTURĂ DE AVANGARDĂ TASSAFARONGA VILLAGE CALIFORNIA ALILA
AS ULUWATU REȘEDINȚĂ DE VARĂ ÎN BANDOL TANGGA HOUSE CASA HEMEROSCOPIUM ADVERTISING SP
AMET CENTRE. ELOGIUL SIMPLITATII IN ARHITECTURA ARHITECTURA SOLARA 2: SISTEME SOLARE ACTIVE
URILE HEADVERTISING MUZEUL PORSCHE CASA "S" ARCHAEUS. MARIUS MICLAUS CASA IN AVENAL NOTH
UT HOT AIR: ZENITH CONCERT HALL PROSTOROZ_LJUBLJANA INTOARCEREA LA FIRESC AA STUDIO. ALEX AD
ROGER POP VERDELE IN LOOP ARATI BINE! LOFT SCENOGRAFII CASA TARGOVISTENE CASE DE MUSCEL VAL
RBANE II. HOINAR DE BUCURESTI MUZEUL IBERE CAMARGO PORTO ALEGRE BRAZILIA CLUB BOSCO BISERI
IN CAMPULUNG VLADIMIR ARSENE WESTFOURTH ARCHITECTURE ELLA DINING ROOM & BAR MIRADOR TOV
ADRID PREMIUM PLAZA MVRDV LIVING TOMORROW SPATIUL UNIVERSITAR ARHITECTURA: BIBLIOTECA -
ULTURAL CENTRE ISTORICE: CÂMPULUN RADU TEACĂ TRIBUNALUL FEDERAL. WILKIE D. FERGUSON CASA
ÂNGĂ LAC BLITS STAGE. ROTTERDAM ARQUITECTONICA CUTIA POȘTALĂ NOUL CLASIC URBAN MUZEUL DE A
ODERNĂ NELSON-ATKINS KANSAS CITY BIBLIOTECA PUBLICĂ DES MOINES IOWA DAVID CHIPPPERFIELD S
E CONCERTE FUTURA BUILDING. CURAJUL DE A FI DISCRET RENZO PIANO MEDALIAT CU AUR ANUALA DE A
ECTURA DE LA TIMISOARA IGLOO-UL MARILOR PROGRAME DE ARHITECTURA. AUTOARHITECTURA CASA D
ARANJEIRAS. RUSTIC CONTEMPORAN NINETREE VILLAGE EUROPA. RECUCERIREA SPATIILOR PUBLICE: FRA
ON. AMENAJAREA MALURILOR RHONULUI. HOTEL RADISSON SAS CLUB SHADE CURTEA **IGLOO.RO** DE ARG
E LA CTITORIE LA KITSCH. ARHITECTURA CONTEMPORANA KEY IMAGUIRE JR SQUARE ONE. ADRIAN CAN
ROBERT MARIN MANDARIN ORIENTAL BARCELONA PRIN ORAȘUL VECHI LA BONNE BOUCHE CASA BĂNIEI
RAIOVA ARHITECTURA CIVILĂ DIN PIATRA NEAMȚ CULELE FANARUL ȘI CRAIUL TODORUȚ DESIGN PENTRU O
E REALA 100 % DESIGN LONDRA DESIGNERS WEEK-END M CITY/ EUROPEAN CITISCAPES SMANIA - LUX SI D
NCTIE WME - UN STIL DE VIAȚĂ CULOAREA ÎN ORAȘ FRAGMENTE DE LA CAPATUL LUMII O BAR INTERZIS ÎN D

GALERII DE ARTĂ PARTICULARE DIN ROMÂNIA

BUCUREŞTI

AIURART Gallery
Str. Lirei nr. 21
www.instalart.ro, „Agenţia de artă”
Expun artiştii: Raluca Băraru, Matei Branea, Alexandru Ciubotariu, George Popa, Sorin Soraşan
10.07 - 10.08.2012

„Finisaj/ instalart/ sculptura 001” - artă contemporană - arhitectură
Expun artiştii: Patricia Teodorescu, Marian Zidaru, Mircea Roman, Cristian Răduţă, Sebastian Barlica, Gheorghe Raszovzky, Marius Leonte, arh. Dorin Ştefan

Mihai Zgondoiu - „The Artis's Golden hand”, Curator: Olivia Niţiş
05.04 - 201.04.2013

Valeriu Şchiau - „Visul”
Curator: Olivia Niţiş, 24.04 - 13.05.2013

ALERT STUDIO
str. Mircea Vulcănescu 2-4, cod 010281
e.mail: alertstudio24@gmail.com
www.alertstudio.org

Raluca Ilaria Demetrescu - „Desene/ Pink code”
27.09 - 08.10.2012

Raluca Ilaria Demetrescu - „Rămăşiţele zilei” - fotografie
21.12 - 22.12.2012

Gabi Stamate - „Rămăşiţele zilei” - fotografie, 21.12 - 27.12.2012

Vlad Basalici - „Timpul care va veni” - performance
15.03 - 29.03.2013

Răzvan Boar - „Now What?”
- pictură, Curator: Diana Marincu
18.04 - 17.05.2013

ANAID Gallery
Str. Slobozia, nr. 34
Tel. +40 21 3371187
Fax. +40 21 3366056
e.mail: contact@anaidart.ro; diana.dochia@anaidart.ro
www.anaidart.ro

Tara (von Neudorf) - „Raving History”, Curator: Diana Dochia
23.08 - 23.09.2012

„S4” In_Criptat - instalaţie
Expun artiştii Justin Baroncea, Andrei Dinu, Radu Enescu
Curator: Diana Dochia
18.10 - 10.11.2012

Raluca Arnăutu - „Zoolandia”
- instalaţie
Curator: Diana Dochia
22.11.2012 - 01.02.2013

Mihai Florea - „Free Will” - pictură
Curator: Diana Dochia
06.03 - 06.04.2013

Zsolt Berszán - „A BlackJECTION” - pictură
Curator: Diana Dochia
12.04 - 17.05.2013

Aurel Vlad - „Spaima” - sculptură
Curator: Diana Dochia
22.03 - 10.05.2013

ANCA POTERASU Gallery
Str. Plantelor nr. 56, sector 2
Tel.:+ 40 744342944
e.mail: contact@ancapoterasu.com
www.ancapoterasu.com

Zoltan Bela - „Traces”
- pictură şi obiect, 14.09 - 01.11.2012

„Five in the House”
- instalaţie, fotografie, obiect, video
Expoziţie de grup cu Adina Mocanu, Daniel Djamo, Mirela Joja, Oana Rad, Raluca Croitoru, Curator: Simona Vilău
30.11.2012 - 21.01.2013

Eeva Kukkonen - „Weaving Memory” - pictură şi broderie
Curator: Bortolotti Frediano
01.02 - 15.03.2013

Oana Fărcaş - „In the light, Out of Sight” - pictură
11.04 - 17.05.2013

Bogdan Luca - „Zamolxis Loves You” - pictură
24.05 - 28.06.2013

ANDREIANA MIHAIL gallery
www.andreianamihail.com

Mona Vatamanu şi Florin Tudor in expoziţia POWERLESSNESS, A SITUATION. DEMOCRACIA, REVOLUTIE & POLIZEY,
la Frankfurter Kunstverein.
Vernisaj 12 iunie 2013.

“POWERLESSNESS, A SITUATION consists of the two exhibitions DEMOCRACIA and REVOLUTIE as well as the accompanying program POLIZEY. The Spanish artist group Democracia (Madrid) and the Romanian artist duo Mona Vatamanu & Florin Tudor (Bucharest) use artistic experiments to explore means of dealing with reigning social conditions and inequities in order to navigate a way out of powerlessness. The event program organized by Felix Trautmann (Frankfurt) examines the role of the police in the assertion and transformation of the prevailing order.”
http://www.fkv.de/english/exhibitions/upcoming.html?id=37

ANNART Gallery
Str. Mahatma Gandhi nr.1, sector 1
Tel. + 40 314379533
Tel. 0752 042 042
e.mail: office@annartgallery.ro
www.annartgallery.ro

„artZoom de vară”
Expoziţie cu 34 de lucrări de pictură, sculptură, grafică şi desen semnate de Sorin Ilfoveanu, Ştefan Câlţia, Laura Covaci, Francisc Chiuariu, Dorin Creţu, Adrian Ilfoveanu, Mircea Roman, Paul Neagu, Vladimir Şetran, Constantin Rusu, Paul Timofei şi Monica Timofei.
21.07 - 17.09.2012

Laura Covaci - „Cruda feerie/ capitolul 1” - pictură
20.09 - 06.10 2012

Ştefan Câlţia - „Stejar pentru Rege. Flori pentru Regină”
- pictură, 11.2012

„Mica Artă Mare” - artă contemporană, Curator: Simona Vilău
13.12.2012 - 15.02.2013

Dorin Creţu - „Pictură”
21.02 - 28.03.2013

Ştefan Câlţia - „Minute uitate”
- pictură, 04.04 - 11.05.2013

Sorin Ilfoveanu - „Alb” - pictură
16.05 - 19.06.2013

ANTICARIAT Curtea Veche Gallery
Bd. Unirii nr.10
Sector 2, Bucureşti

Constantin Flondor şi Gruparea Noima - Adnotări - lecţii de pictură
curator Dan Hăulică, 28.11 - 18.12.2013

Prolog - „Alb şi flori de măr":
Paul Gherasim, Constantin Flondor, Ion Grigorescu, Horea Paştina, Matei Lăzărescu şi Mihai Sârbulescu
20.12.2012 -3.03.2013

Virgiliu Parghel - „Eugeniu, tatăl meu” - pictură, desen, colaj
7.03 - 15.04. 2013

Un îndreptar înclinat. Pavel Ilie
- pictură, desen,obiect, fotografie
Curator Erwin Kessler
18.04 - 6.05. 2013

Ion Grigorescu, Jurnal I & II
- colaj, tehnici de multiplicare, cărţi
9 - 27.05.2013

Ioan Iacob - Cadenţe colorate, pictură
Curator Aurelia Mocanu
30.05 -1.08.013

ART HUB

Retrospectiva Paul Hitter 2004-2013
29.05 - 29.06.2013

ART YOURSELF
Str. Nicolae Ionescu nr. 11, Sector 1
Tel.+40 21 3611589;office@artyourself.ro
http://charity.artyourself.ro

Gabriel Brojboiu, „Secretul rhetoric”, Diana Tudose, „Inside”, Oana Unciuleanu, „Singularitate în mulţime”
17.01 - 08.02.2013

Maxim Dumitraş, Mirela Traistaru; Gabriel Ghizdavu, „Cap de primăvară”
12-27.02.2013

Felix Aftene, „Taxidermia”, Flavia Lupu, „Space&Time”, Madalina Andronic, „Fata în grădina de aur”
martie 2013

Constantinn Tofan, „Copacul” şi Dragoş Pătraşcu, „Note despre linie” (grafică)/ „Faţa întunecată a lunii” (instalaţie), 2-20.04.2013

Amalia Dulhan, „Melancholia" și Adrian Sandu, „Copy-paste"
9-28 mai, 2013

Ileana Oancea, „Oameni mici" și Cătălin Oancea, „Narcis"
30.05 - 22.06.2013

ATELIER 030202

Str. Sfânta Vineri, nr. 11
(Sala Nouă a Teatrului de Comedie)
www.atelier030202.blogspot.com

Virgil Scripcariu - „Euro Trophy" - sculptură, Coordonator: Mihai Zgondoiu, 19.09 - 16.10.2012

Cosmin Paulescu - „Play pe play" - instalație, performance
Coordonator: Mihai Zgondoiu
17.10.2012 - 07.11.2012

Flavia Lupu - „Roșu postindustrial", Curator: Olivia Nițiș
15.11 - 10.12.2012

Alexandru Jakabhazi & Adriana Lucaciu - „Frontiere ale vizibilului" - desen, instalație
Curator: Cristian R. Velescu
13.12.2012 - 13.01. 2013

„The limit of tehnique (IEEB5)"
Nicu Ilfoveanu, Jan Eugen, Michele Bressan expun foto, video, print experimental, Curatori: Cosmina Chituc & Alexandru Braniște
16.01 - 16.02.2013

Fehler Laszlo - „Post - Alegorii" - sculptură și desen, Curator: Mihai Zgondoiu, 20.02 - 11.03.2013

Alex Mirutziu - „Studio #2: Atelier de performance"
- workshop, 01.03 - 03.03 2013

Magda &Bogdan Pelmuș - „Made in" - pictură &obiect
13.03 - 08.04.2013

Raluca Delarupea - „Geometria fricii" 11.04 - 06.05.2013

„Finish it / Atelier in tranzitie # 6" - experiment vizual
Curatori: Francisc Chiuariu & Mihai Zgondoiu, 24.05 - 29.05.2013

Aurel Tar - „G-CODE" - pictură
Curator: Dan Mircea Cipariu
30.05 - 30.06.2013

CLUB ELECTROPUTERE CRAIOVA/BUCUREȘTI

Str. Biserica Enei 16, Sector 1

COMPLEX DE VITAMINE 6
Program de workshop-uri, conferințe, dezbateri și ateliere care cuprinde o arie foarte variată de domenii. Plecând de la constatarea că astăzi relațiile interumane în societatea contemporană sunt limitate, servind aproape în exclusivitate consumului, programul Complex de Vitamine încearcă să scurtcircuiteze această situație creând un spațiu alternativ de dezbatere și de relaționare. Complex de Vitamine urmărește să împărtășească publicului, prin selecția invitaților și prin particularitățile temelor prezentate, atât aspecte ale cotidianului care scapă criticii, cât și un ansamblu de idei cu o importantă componentă practică.
Emilian Mărgărit, Reteritorializarea unei culturi. Aromânii în siajul statului-națiune
Dezbatere, 14 iunie

EUROPEAN ART Gallery

Bulevardul Regina Maria nr.18
Sector 4
Tel. +40 31 436 86 44
www.eagallery.ro

H'ART

Str. C.A. Rosetti nr. 25, et. 5
Tel.+40 21 310 8339
e.mail: event@hartgallery.ro
www.hartgallery.ro

Roman Tolici - „Sweet Nightmares"
13.09. - 09.10.2012

Ungureanu - Anghelescu - Preda
26.10. - 24.11.2012

Gili Mocanu - „Orbirea"
26.11. - 09.12.2012

Anca Mureșan, 21.12.2012

Ion Bârlădeanu - „Făt Frumos cel urât" - pictură
13.02. - 13.03.2013

Alexandru Paul - „Hidden Stories" - fotografie, 21.03.2013

Tets Ohnari - „Wood"
07.05.2013

Stefan Triffa - Paintings de Noaptea Albă a Galeriilor 2013
24.05.2013

Anca Mureșan - Pictură la colț
- în cadrul NAG 7
24.05.2013, str. Biserica Amzei colț cu Christian Tell - Casa Mița Biciclista

Cláudio Garrudo - „Borderline and the self", 26.06 - 18.07.2013

IVAN Gallery

Strada Grecescu nr. 13,
050598, București
Tel: +40721261242
e. mail: info@ivangallery.com
www.ivangallery.com

„Arco Madrid"
Pentru a doua oară
Galeria Ivan participă la târgul de artă Arco Madrid, secțiunea Opening, Curatori: Manuel Segade și Veronica Roberts, 13.02 - 17.02.2013

„Booth 10G08"
Participă artiștii Geta Brătescu, Cristina David, ștefan Sava

„My Dear Clown" - arte vizuale
Participă artiștii: Sandor Barha, Geta Brătescu, Cristina David, Eduard Gabia, ștefan Sava.

MIHAI NICODIM Gallery

Str.Academiei nr. 15, et. 2

One Plus One Equals One"
- lucrări de Marcel Iancu, Isidore Isou, Gherasim Luca, Ana Lupas and Teodor Graur, 26.10 - 8.12. 2012

Alexandru Niculescu - Acana Ame ni Hacheardoas - pictură
14.03. - 14.04.2013

MICHIEL CEULERS - "Teaching Cats to Say: MIIIIHAAAIII, MIIIHAAAII, Instead of MIIIIAAAUW, MIIIIAAAUW" -
pictură și instalație, 12.04 – 1.06.2013

Răzvan Boar, Inanimate Objects Obey my Thought! - pictură
25.06 - 25.07.2013

ODEON Gallery

Proiect sprijinit de Dana Art Gallery
Calea Victoriei 40-42
Tel. 0724.271.723
e.mail: office@danaartgallery.ro
www.danaartgallery.ro

„The other faces of Eve"
- fotografie, 20.10 - 05.11.2012

Anca Maria Ciubotariu - „Alte Lumi" - pictură, colaj, desen
19.11 - 03.12.2012

„Graphic Poetry" - artă contemporană, 05.12 - 25.12.2012

„Ipostaze urbane. Mișcare"
- fotografie, 15.01 - 15.02.2013

Daniela Zbârcea - „Intersecții"
- pictură, grafică, 24.03 - 15.04.2013

„Pixeli" - pictură
Expun artiștii: Adriana Vasile, Bogdana Contraș, Cornelia Gherlan, Daniela Zbarcea, Laura Avramescu Cherciu, Violeta Chirculescu.
16.06 - 15.07.2013

PAVILION Centrul pentru artă și cultură contemporană

Str. C.A. Rosetti nr. 36, sector 2, București
e.mail: pavilion@pavilionmagazine.org
www.pavilioncenter.ro

„Critical botox in times of 2.0 feudalism" - tehnici mixte
Expoziție de grup: Aggtelek (ES/BE), Anamor (ES), José Begega (ES), Karmelo Bermejo (ES/MX), Zeljko Blace (BA/HR), Lúa Coderch (PE/ES), Bruce LaBruce (CA), Andrés Duplat (CO), Juan Pablo Echeverri (CO), Félix Fernández (ES), Jorge García (ES), Miquel García (ES), Andrea Gómez (CO/ES), Núria Güell (ES), Fermín Jiménez Landa (ES), Lydia Lunch (US), Santiago Monge (CO), R. Marcos Mota (ES), Joan Martí Ortega (ES), Daniela Ortiz (PE/ES), Aníbal Parada (AR/ES), Avelino Sala (ES), Andrés Senra (ES), Daniel Silvo (ES), Toni Tena (ES), David Latorre (ES), Oriol Vilanova (ES), Curator: Alex Brahim
04.10 - 15.12.2012

„Common Nostalgia"
Expun artiștii: Dan Raul Pintea, Ștefan Sava, Nicolae Constantin Tănase, Swel Noury, Curator: Eugen Rădescu
04.04 - 06.07.2013

POSIBILA Galeria

Str. Popa Petre nr.6, Sector 2
Tel: +40 371.344.307, www.posibila.ro

Lucia Bran, Înapoi la izvoare
curator Matei Câlția, 09.05 - 08.06.2013

Nicoleta Moise, Nu-mi place numai marea, dar și muntele
26.06 - 06.07.2013

TRANZIT.RO BUCUREȘTI

Str. Gazelei nr. 44, Sector 4
Tel. +40 314 82271
raluca.voinea@tranzit.org
www.ro.tranzit.org

KM. 0. Reprezentare și repetiție a Pieței Universității
Participanți: Vlad Basalici, studioBASAR, Larisa Crunțeanu, Laurențiu Gâlmeanu, Bogdan Ghiu & Octav Avramescu & studenți ai Universității de Arte București, Mihai Mihalcea, Dan Perjovschi, Vlad Petri, Alexandra Pirici, David Schwartz & Mihaela Michailov, Emanuel Vasiliu și alții.
Curator Raluca Voinea
30 noiembrie 2012 - 28 februarie 2013

Anca Benera & Arnold Estefán, Am fost atât de puţini şi atât de mulţi am rămas
5 aprilie - 5 iunie 2013

În acest pavilion se vede artă
România la Veneţia. 89 de ani de bienală
Cu contribuţii de: Judit Angel, Marius Babias, studioBASAR, Anetta Mona Chişa şi Lucia Tká_ová, Club Electroputere, Alexandra Croitoru şi ştefan Tiron, Teodor Graur, Ion Grigorescu, Kinema Ikon, Daniel Knorr, Călin Man, Wanda Mihuleac, Mihnea Mircan, Miklos Onucsan, Alexandru Patatics, Maria Rus Bojan & Ami Barak & Bogdan Ghiu, Napoleon Tiron, Mona Vătămanu şi Florin Tudor.
Curator Daria Ghiu, 20.06 - 20.10 2013

UNA GALERIA
Str. G-ral Budişteanu nr.10
http//:unagaleria.blogspot.com/

Carte cu Arte
Organizatori: Square Media
şi asociaţia culturală Idioma
Ediţia I, 19.11 - 16.12. 2012

Tăcere. John Cage şi arta sa
Participă: Vica Tila Adorian, Marius Burhan, Ciprian Ciuclea, Dana Constantin, Mirela Dăuceanu, Darie Dup, Suzana Fântânariu, Tiberiu Fekete, Şerbana Drăgoescu, Marius Jurca, Petru Lucaci, Gabriel Kelemen, Adriana Lucaciu, Livia Mateiaş, Camil Mihăescu, Liviu Nedelcu, Marilena Preda-Sânc, Gheorghe Sfaiţer, Corneliu Vasilescu, Aurel Vlad, Sorin Vreme, Gheorge Zărnescu, Magdalena Zărnescu.
Curator: Alexandra Titu
17.01 - 17.02.2013

VICTORIA Art Center
Calea Victoriei nr. 12 C
(lângă Biserica Zlătari)
Sector 1, Bucureşti
Tel.+40 311 020 512
e-mail: office@artvictoria.ro
www.artvictoria.ro

„Desen” - desen
Expun artiştii: George Anghelescu, Matei Branea, Codruţa Cernea, Alexandru Ciubotariu (Pisica Pătrată), Cristina Garabeţan, Ion Grigorescu, Petru Lucaci, Noper, George Marinciu, Henry Mavrodin, Christian Paraschiv, Dan Perjovschi, Gheorghe Raszovski, Constantin Rusu, Vladimir Şetran, Ştefan Ungureanu, Curator: Petru Lucaci
09.10 - 03.11.2012

„StartPoint Prize 2012”
- ediţia din Bucureşti - tehnici mixte
Expun artiştii: Cecilia Nygren (KKH Stockholm, marele premiu), Noam Darom (V_UP Praga), Jon Derganc (ALU Ljubljana), Artur Niestroj (KH Kassel), Noële Ody (AdBK Viena), Benjamin Orlow (Goldsmiths Londra), Andrei Mateescu (UNA Bucureşti)
Curator: Pavel Vancát
07.11 - 30.11.2012

„Pavilioane (IEEB5)” - gravură
Expun artişti din Austria: Sigrid Langrehr, Eva Möseneder, Marusa Sagadin, Janine Pölzl, Ilse Haider; Polonia: Izabela Gustowska, Jarema Drogowski; Ungaria: Bianka Dobó, Pál Csaba
Curator: Olivia Niţiş
12.12.2012 - 18.01.2013

„The Crises of Confidence/ La crisi di fiducia” - tehnici mixte
Expun artiştii: Yuri Ancarani, Filippo Berta, Luca Bolognesi, Silvia Hell, Rudina Hoxhaj, Runo Lagomarsino, Domenico Antonio Mancini, Maria Lucrezia Schiavarelli, Marco Strappato, Davide Valenti, Curatori: Marta Barbieri, Lino Baldini, Marius Tănăsescu
23.01 - 16.02.2013

Daniel Djamo - „_o Ende”
- tehnici mixte, Curator: Petru Lucaci
19.02 - 09.03.2013

„Polidigitaţii - etapa a VI-a”
- tehnici mixte
Expun artiştii: Romelo Pervolovici, Şerban Foarţă, Curator: Ion Bogdan Lefter, 12.03 - 1.04.2013

„Oraşul văzut de generaţia 80”
- tehnici mixte
Expun artiştii: Alexandru Antik, Olimpiu Bandalac, Rudolf Bone, Călin Dan, Mircea Florian, Teodor Graur, Radu Igazság, Iosif Király, Petru Lucaci, Valeriu Mladin, Alexandru Patatics, Dan Perjovschi, Romelo Pervolovici, Marilena Preda Sânc, Gheorghe Rasovszky, Mircea Stănescu, Roxana Trestioreanu, Üt_ Gusztáv, Sorin Vreme
Curator: Adrian Guţă, 4.04 - 25.05.2013

„Essl Art Award CEE 2013”
- tehnici mixte
Expun artiştii: Alin Bozbiciu, Vladimir Buburuzan, Raluca Croitoru, Daniel Nicolae Djamo, Carmen Dobre, Andreea Floreanu, Lucian Indrei, Mădălina Lazăr, Andrei Mateescu, Andra Nedelcu
28.05 - 23.06.2013

ZORZINI Art Gallery
Str.Thomas Masaryk 33, Sector 2
Tel. +40 727 890 720; contact@zorzini-gallery.com

Andrei Gamart, „The Error”
- pictură, Curator Adina Zorzini
13.12.2012 - 25.02.2013

Teodora Axente, „Taxidermy Lesson” - pictură, Curator Adina Zorzini, 07.02. - 15.03.2012

Dan Beudean, „Let's Talk about Cars” - pictură, Curator Adina Zorzini
12.04 - 24.05.2013

Levente Herman & Sandor Szasz, „Framing Chronology”
- pictură, Curator Adina Zorzini
28.05 - 28.06.2013

418 CONTEMPORARY ART Gallery
Intrarea Armaşului nr. 12, et. 2.
e. mail: raluca@418gallery.com
www.418gallery.com

„Cetate. Atelier la Dunăre V / Workshop at the Danube V. Cetate” - Anca Bodea, Bogdana Contraş, Adriana Elian, Maggie Michael, Ştefan Radu Creţu, Cristian Răduţă
28.09 - 20.11.2012

Romul Nuţiu - „Viaţa şi opera / Life and work”
06.07.2012 - 07.10.2012

Adriana Elian - „Chestii sentimentale / Sentimental Stuff”
22.11.2012 - 08.03.2013

Anca Bodea - „Persona”
14.03 - 14.06.2013

CLUJ-NAPOCA

QUADRO
Str. Napoca nr.2-4, etaj I., ap. 64, Cluj, 400009, Tel: 0753 153 935
e.mail: office@galeriaquadro.ro
http://www.galeriaquadro.ro/

„Pe Vârful Câmpului”
- ulei, tehnici mixte
Expun artiştii: Teodora Axente, Radu Băieş, Belény Szabolcs István, Gabriel Bica, Kudor Duka István, Laura Praţa, Székely-Király Bogdan Ioan, Todor Tamás
Curator: Székely Sebestyén György
24.09 - 12.10.2012

Plugor Sándor - kiállítás - grafică, tuş
Curator: Székely Sebestyén György
14.11 - 30.11.2012

Feleki István - fotókiállítás
- fotografie
Curator: Feleki István,
Székely Sebestyén György
15.02 - 08.03.2013

„Expoziţie de atelier”
- ulei, acril, tehnici mixte
Alin Bozbiciu, Radu Băieş, Todor Tamás, Ioan Moisa, Székely-Király Bogdan Ioan, Şerban Alexandra
Curator: Székely Sebestyén György
18.03 - 05.04.2013

Kolozsi Tibor - „Întrupare”
- sculptură
17.06 - 05.07.2013

FABRICA DE PENSULE
spaţiu de artă contemporană,
str. Henri Barbusse 59-61, Cluj
Tel. 0725 530 105
e-mail: info@fabricadepensule.ro
www.fabricadepensule.ro

GALERII

Galeria Bázis (etaj I)
www.bazis.ro

Berszan / Betuker / Veres - „Depot”
01.07 - 29.09.2012

Bandi Saşa - „Persona non grătar”
05.10 - 25.10.2012

Gaál József - sculptură
26.10 - 15.11.2012

Tara (von Neudorf) - „In the Name of....” - pictură
16.11 - 15.01.2013

John Bock - „Schwachomat”
- instalaţie, 22.03 - 24.04.2013

Rashid URI - „Mercutio's closet”
- pictură, 24.05 - 12.07.2013

Galeria Peleş Empire (etaj.I)
www.pelesempire.ro
„Original / Copy III” - Mihuţ Boşcu, Ella McCartney, Radu Comşa, Ruairiadh O'Connell, Alexandre da Cunha, Nicolas Deshayes, Archie Franks Andrew, Mealor Shane Munro
18.01 - 14.04.2013

Galeria Plan B (etaj III şi parter)
www.plan-b.ro

Alexandra Croitoru -

„Nu uita ca ești artist!”
05.10 - 10.11.2012

Gheorghe Ilea - „Ciucea - Gălpâia” - pictură
01.12.2012 - 24.05.2013

Galeria Baril (etaj III)
e-mail: contact@baril.ro
www.baril.ro

Constantin Flondor - „Cernere”
- fotografie, video, instalație și pictură
05.10 - 08.11.2012

„VIC -Very important Chair”
VIC este un proiect internațional care a produs deja aproape 40 de scaune personalizate de artiști precum Alexandru Ciobotariu, Mihai Stănescu, Dorin ștefan, Șerban Sturza, Radu Cioca, Guillaume Baychelier, David Kramer, Șerban Savu, Mircea Suciu, Felix Deac, Vlad Olariu, Laurent Tourette, Fabien Monestier ș.a.
Curator: Alex Popovici
07.12.2012 - 02.02.2013

„Cocoon” - fotografie
Curator: Denise Parizek
22.03 - 04.05.2013

Lateral Art Space (etj. I - curte)
e-mail: lateralartspace@gmail.com
www.lateral.la

Radu Oreian - „Knock Knock”
Obiecte și materiale obișnuite, precum lumânări, magneți, săpun, ceară și chibrituri
18.01 - 15.02.2013

Daniel Kiss - „Truly Unsure”
29.03 - 27.04. 2013

Ana - Maria Huluban - „UNU”
26. 04.2013

„German Kleinformat”
- artă contemporană
Curatori: Natascha Schmitten, Vivien Greven, Philipp Rö_le
07.06 - 04.07.2013

Spațiu IntAct - Galerie și atelier (etaj II)
Tel. + 40 744 515 254
e.mail: contact@fundatiaintact.ro
http://fundatiaintact.ro

„Fake It! (Limited Edition)”
- video, fotografie, obiect
Artiști: Ond_ej Brody & Kristofer Paetau (CZ/ FN/ DE/BZ), Radu Comșa (RO), István László (RO/IRL), Pascal Lievre (FR), Michael Mandiberg (US), Cristian Opriș (RO), Florin Ștefan (RO), Marius Tănăsescu (CA/RO), Bogdan Teodorescu (RO), Curator: Horea Avram
Producător: Florin Ștefan
05.10 - 30.11.2012

„Arca lui Noe / Noah's Ark / L'arche de Noé”
- video, instalație video
Artiști: Douglas Gordon (UK), Peter Kogler (AT), Allora & Calzadilla (USA), Adel Abdessemed (FR), Nira Pereg (IL), Anna Jermolaewa (RU/AT), Ciprian Mureșan (RO), Michel Blazy (FR), William Wegman (US), Guy Ben-Ner (IL)
Curator: Ami Barak
Producători: Horea Avram & Florin Ștefan
24.01 - 27.02.2013

Iosif Király - „Fotografia: De la melancolie la traumă, de la document la monument” - fotografie
Curator: Horea Avram
Producător: Florin Ștefan
14.03 - 20.04.2013

Cătălin Burcea „Expansibilitatea domeniului luptei”
- instalație, fotografie, video art
Curator: Marius Tănăsescu
18.05 - 25.06.2013

Galeria Sabot(et.II)
www.galeria-sabot.ro

Paul Branca - „L'origine de l'espace privé &&&”
- pictură
05.10 30.11.2012

Lucie Fontaine - „i- n-v-e-n-t-o-r-y”
- print, obiect, mix media
15.01 - 28.02.2013

Paris - Cluj - „Gaudel de Stampa at Sabot” - pictură
22.03 - 20.04.2013

TRANZIT.RO CLUJ
Str. Sámuel Brassai nr. 5
cod 400104, Cluj-Napoca
attila.tordai@tranzit.org
www.ro.tranzit.org

Daniel Knorr, Comunități instantanee, 30.05-12.07.2013

IAȘI

DANA Art Gallery
Str. Prof. Cujbă, nr.17, Iași, 700013
Tel: 0770.908.208
e.mail: office@danagallery.ro
e.mail: dana_art_gallery@yahoo.com
www.danagallery.ro

Horea Cucerzan - „Bolta luminii între grație și armonie” - pictură și grafică,
Curator: Smaranda Bostan
03.09 - 29.09.2012

Alexandru Ioan Grossu
- sculptură, Curator: Smaranda Bostan
06.09 - 29.09.2012

Nicolae Iorga - pictură
Curator: Smaranda Bostan
01.10 - 20.10.2012

șetran - grafică, Curator: Smaranda Bostan, 23.10 - 10.11.2012

Ion Iancuț - sculptură și grafică
Curator: Smaranda Bostan
25.10 - 18.11.2012

Ioana Gânju - Expoziție retrospectivă - grafică
Curator: Octav Jiga
12.11 - 12.12.2012

Ștefan Pelmuș - pictură
Curator: Smaranda Bostan
20.11 - 10.12.2012

„Lucrări de colecție”
- pictură, grafică, sculptură
Expun artiștii: Costache AGAFIțEI; Călin ALUPI; Francisc BARTOK; Ilie BOCA; Otto BRIESE; Mihai CĂMĂRUȚ; Eva CERBU; Adrian CHIRA; Marcel CHIRNOAGĂ; Dan CONSTANTINESCU; V.M. CRAIU; Petru DAMIR; Arina GHEORGHIȚĂ; Val GHEORGHIU; Valeriu GONCEARIUC; Dan HATMANU; Ștefan HOTNOG; Eugen MIRCEA; Florin MORUN; Jack NICOLAE; Marcel PAVEL; Dragoș PĂTRAȘCU; Adrian PODOLEANU; Constantin RADINSCHI; George RĂDEANU; Nicolae SUCIU; Constantin TOFAN; Viorel TOMA; Ioan VÎNĂU, Curator: Smaranda Bostan
12.12 - 01.02.2013

Ștefan Hotnog & Ioan Antonică
- pictură și sculptură
Curator: Ivona Aramă
20.12 - 20.01.2013

Ioan Vînău - pictură
Curator: Smaranda Bostan
22.01 - 10.02.2013

„Delta Dunării - 9 Viziuni”
- pictură, grafică și sculptură
Curator: Smaranda Bostan
12.02. - 04.03.2013

Liliana Gonceariuc - „Itinerar sacru” - pictură
Curator: Smaranda Bostan
06.03 - 30.03.2013

Gabriela & Sabin Drinceanu - „Corpuri” - sculptură și intervenție pe fotografie
Curator: Smaranda Bostan
24.04.-08.05.2013
Dana Constantin și Marcel Bunea - „DO” pictură
Curator: Smaranda Bostan
09.05.-31.05.2013

„Paris vs. Bucarest”
- pictură, desen, sculptură
Curator: Corneliu Vasilescu
03.06 - 28.06.2013

TRANZIT.RO- IAȘI
B-dul Primăverii nr. 2, et.7
cod 700264, Iasi
livia.pancu@tranzit.org
www.ro.tranzit.org

„Învață-mă alintă-mă”
Expozitia prezintă lucrări video, instalații, pictură și fotografie de Andrea Faciu (DE/RO), Rachel Koolen (NL), Nono Pessoa (BE), George Doros (RO) și Eleni Kamma (CY/GR).
11.10 - 25.11.2013

Gradul 0 al vizualizării. Atelier de design expozițional
Acest atelier a fost propus și coordonat de către Oana Maria Nae în urma unei invitații adresate tinerilor pedagogi, de către tranzit.ro/ Iași în cadrul evenimentului Young Artists Teaching Art în noiembrie 2012
12-13.04.2013

ZOO-TOPIA - lansare de carte și prezentare de Eszter Steierhoffer
17.05.2013

New and old sounds: rec/mix/make and speak them all cu Sillyconductor
O serie de evenimente concepute și coordonate de Anamaria Pravicencu
18.05.2013

New and old sounds: rec /mix/make and speak them all.
Noise și muzică electronică, o antologie de Guy Marc Hinant / Sub Rosa (BE), conferință & sesiune de ascultare
25.05.2013

Romanian Kiosk Company.
Prezentare de Mircea Nicolae
27.06.2013

ORADEA

Galeria Konstant
Piața Tineretului nr. 1
www.konstant.ro

Adrian Chirilă, „Transgression"
25.10 - 07.12.2012

Mental Habitat
18.04 - 09.05.2013

Teodora Bicescu,
„ round capture"
23.05 - 25.06.2013

SFÂNTU GHEORGHE

MAGMA - Contemporary Art Space
Szabadság tér / Piața Libertății nr. 2. sz.
Kovászna megye, Covasna
www.magma.maybe.ro

„Carte/ Catalog - KK//CC"
Atelier de creație condus
de Kincsö Kádár, 23.11.2012

„Colecții"
Selecie din colecțiile Magma
(Sfântu Gheorghe) și Fundația ARTeast
(Târgu Mureș)
16.01.2013

Molnár Zoltán Fenyerdök -
„Transilvania, Moldova
(1996-2012)"
07.03 - 28.03.2013

„În familie 1" - Orsolya Baász
& Lehel Szabó - pictură
07.03 - 28.03.2013

„Opere solitare și colective" -
Szegedy- Maszák Zoltan &
Ferenzelyi Márton - fotograme
23.04 - 30.05.2013

SIBIU

Galeria de Artă Contemporană
a Muzeului Brukenthal
Str. Tribunei nr. 6
e-mail: galeria.de.arta.contemporana
@gmail.com
e-mail: nettime-ro@nettime.org

Radu Aftenie - sculptură, grafică
Curator: Valentin Mureșan
12.10 - 22.10.2012

„Brukenthal 3 D Expo"
Curator: Alexandru Sonoc
19.10 - 08.11.2012

„Chelen Amenca"
- Delia Popa & Ellen Rothenberg
Curator: Anca Mihuleț
05 10.- 11.11.2012

„10 ani de monedă Euro" -
Curator: Alexandru Sonoc
01.12 - 15.12.2012

„Mesaj, Magie, Mit"
Curator: Sabin Adrian Luca
01.12 - 30 12.2012

Marilena Preda Sânc -
„Mecanismele imaginii"
- pictură
Curatori: Liviana Dan și Anca Mihuleț
23.11.2012 - 07.01.2013

Mircea și Radu Ignat - „Avatar
x2 - Art in work - Workshow"
Curator: Valentin Mureșan
23.01 - 28.02.2013

Constantin Blendea - pictură
Curator: Iulia Mesea
iunie - iulie 2013

„Vise din grădina Brukenthal" -
Ioan Muntean, Andrei Popa, Ilie
Mitrea - artă contemporană
Curator: Dana Roxana Hrib
06.06 - 07.07.2013

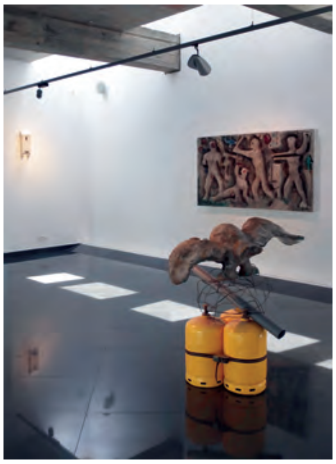
TIMIȘOARA

JECZA Gallery
Calea Martirilor 51/45, 300774
www.jeczagallery.com
http://jeczagallery.blogspot.com
Tel/Fax: +40 256 482 056
M. +40 722 666 445
e.mail: jecza@jeczagallery.com

Ruxandra & Ion Grigorescu -
„țara promisă"
Curator: Ileana Pintilie
08.12.2012 - 15.01.2013

Sorin Vreme - „25 Years of
Drawing"
Curator: Liviana Dan
07.02 - 08.03.2013

Michael Koch & Marcus Zobl
(Viena) - „Two positions"
- sculptură, pictură



30.03 - 18.04.2013

Vlad Olariu & Tom Woolner
- sculptură - obiect
Curator: Jane Neal
19.04 - 01.07.2013

CALPE Gallery
Str. Hector nr. 1, Bastion Theresia,
corp D,
Timișoara
Tel. +40 724 380 303
e.mail: office@calpegallery.ro
http://www.calpegallery

Ana Ruxandra Ilfoveanu -
„Paradis" - pictură
02.10 - 20.10.2012

„Tassos 2012"
Expoziția taberei de creație artistică
din Tassos
12.09 - 29.09.2012

Corneliu Vasilescu -
„Imponderabil"
23.10 - 17.11.2012

„Fotogenie"
Coordonator: Damian Diaconescu
23.11.2012

Delia & Vlad Corban -
„Între cer și pământ"
27.11 - 15.12.2012

„Gernik 2012"
05.02 - 16.02.2013

Damian Diaconescu -
„Mărturii argentice" - fotografie
19.02 - 09.03.2013

Adrian Sandu - „Redistrugere"
- pictură, colaj
12.03 - 30.03.2013

„Culoarea pasiunii flamenco" -
Zilele culturii spaniole
08.04 - 13.04.2013

„Art for sale" - artă contemporană
23.04 - 11.05.2013

Florin Mihai -
„Arhetipuri relative"
Curator: Alexandra Titu
14.05 - 01.06.2013

Mădălin Marienuț -
„INDIgenous" - fotografie
Curator: Cătălin Petcană
04.06 - 09.06

Horia Bojin - „Metamorfoze"
- sculptură
11.06 - 06.07.2013

CALINA Gallery
Str. Mărășești nr. 1-3, Timișoara
Tel. 0256 498 856
e.mail: galleria@calina.ro
www.calina.ro

Mircea Stănescu - „Inwards"
17.09 - 25.10.2012

Doru Dumitrescu - „How will
you dress at the end of the
World?", 29.10 - 21.11.2012

Napoleon Tiron - sculptură
03.12 - 2012 - 17.01.2013

Ioana Iacob - „Foarte în plus"
- pictură, 28.01 - 20.02.2013

Barabancea & Borduz - fotografie
Mihai Barabancea și Tudor Borduz
fotografiază ceea ce ne înconjoară și nu
mai vedem.
25.02 - 25.03.2013

Mircea Popescu - „Head Stock"
- gravură, obiect
Curator: Diana Marincu
13.05 - 06.06.2013

GEAM MAT Gallery
Muzeul de Artă din Timișoara
P-ța Unirii, colț cu str. Mercy
www.geammat.blogspot.ro

Vlad Berte - „Clone Vector"
- sculptură
Curatori: Bogdan Rață & Mihai Zgondoiu
04.12.2012 - 04.01.2013

Dumitru Gorzo - „Ză"
- lemn cioplit, pictat
Curatori: Bogdan Rață & Mihai Zgondoiu
10.01 - 10.02.2013

Aura Bălănescu - „Salt"
- instalație holofractografică
Curatori: Bogdan Rață & Mihai Zgondoiu
14.02 - 14.03.2013

Rudolf Kocsis - „Garderoba
bunicului" - sculptură
Curatori: Bogdan Rață & Mihai Zgondoiu
14.03 - 14.04.2013

Yosim Ogata - „Genesis"
- sculptură
Curatori: Bogdan Rață & Mihai Zgondoiu
13.06 - 13.07.2013

TRIADE Art foundation and gallery
Calea Martirilor 51/45,
300774, Timisoara
Tel. +4(0) 256-482056,
+4(0) 744-774724
fundatia.triade@gmail.com

COMBINATUL FONDULUI PLASTIC

Strada Băiculeşti Nr. 29, Bucureşti 1
Tel/fax: (021) 6673360 / 0742833023

+ CULORI ULEI EXTRAFINE

+ CULORI TEMPERA CONCENTRATE

+ CULORI TEMPERA FINE

+ CULORI ACRILICE

+ ACUARELA

+ GUAŞE

+ TEMPERA PENTRU ELEVI

+ GRUND PENTRU PICTURĂ

+ CREIOANE PENTRU INSCRIPTIONAT

+ ESENTA PETROL PENTRU PICTURĂ

+ ULEIURI SICATIVE PENTRU PICTURĂ

+ ULEI DE IN PENTRU PICTURĂ

UNIUNEA ARTISTILOR PLASTICI din ROMANIA

EXPOZIŢII ORGANIZATE DE INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

(oct- dec- 2012, ian.- iunie- 2013)

ICR BUCUREȘTI
www.icr.ro/bucuresti

Paula Craioveanu - „Bucureștiul vechi în detalii” - fotografie
17.09 - 30.09.2012

„Lecția de artă III”
Studenții U.N.A. de la clasa lector dr. Anca Boeriu și asist.univ.dr. Ioana Ciocan expun ilustrații și cărți obiect inspirate de nuvela scriitorului Italo Calvino, Orașele invizibile.
Coordonatori: Florin Stoiciu, Cristian Țârdel, Andrei Ciubotaru, Răzvan-Constantin Caratănase.
03.12 - 14.12.2012

ICR BERLIN
www.rki-berlin.de

„La preview / The emerging art fair”
Galeria și colecția privată Năsui din București participă la târgul de artă Preview Berlin 2012 și Berlin Art Week 2012, prezentând patru artiști români: Radu Belcin, Francisc Chiuariu, Bogdan Rață, Aurel Tar.
Curator: Cosmin Năsui
13.09 - 16.09.2012

Dan Perjovschi & Rudolf Bone - „Line and Erasure” la Kunstverein Ludwigsburg.
Cei doi artiști experimentează în desene murale și sculpture, cu linii și structuri dispuse în spațiu. 09.09 - 14.10.2012

Raul Cio - „La Mare”
Artistul, cunoscut și ca Raul Ciosici, prezintă în expoziție lucrări sub forma unor desene, de dimensiuni mari pe hârtie făcută manual, având ca temă principală marea.
19.10 - 06.12.2012

Mircea Maurice Novac - pictură
17.03 - 13.04.2013

ICR BRUXELLES
www.icr.ro/bruxelles

„Transparences” Ana Maria Asan - desene și sculptură în sticlă, Julia Robertson - desene, Arlette Vermeiren - instalații la Braam Art Gallery, Bruxelles
18.01 - 02.02.2013

Ana Maria Asan
Expoziție de ceramică contemporană și sunet.
09.03 - 24.03.2013

„Romanian Contemporary Design” - expoziție de design dedicată industriilor creative din România.
31.05 - 10.06.2013

ICR BUDAPESTA
www.icr.ro/budapesta

„Barrique Art”
Expoziția butoaielor de artă
07.08 - 27.10.2012

„The Essences of Reality” / „Esențele realității”
Expoziție itinerantă a artiștilor contemporani români Radu Belcin, Francisc Chiuariu, Flavia Pitiș și Bogdan Rață și a artiștilor maghiari László Gy_rffy, Levente Herman și Mátyás Misetics.
Curatori: Cosmin Năsui și Borbála Kálmán
25.10 - 24.11.2012

„Orașul plural. Spații urbane și spații imaginare în istoria Brașovului”
Expoziție de imagini din arhive private, digitalizate și reimprimate
Curator: Ovidiu Taloș
30.10 - 28.11.2012

„Capitale ale Uniunii Europene”
- fotografie
Coordonator: ștefan Toth
18.01 - 17.02.2013

„Lumea, un loc minunat”
- pictură
Expun artiștii: Marcel Lupșe, Mariana Moldovan și George Mircea
Curator: Mircea Oliv
17.05 -17.09. 2013

ICR CHIȘINĂU
www.icr.ro/chisinau

Corneliu Ionescu - „In memoriam”
Expoziția face parte dintr-o serie de evenimente organizate de Ambasada României în Republica Moldova și Institutul Cultural Român „Mihai Eminescu” la Chișinău pentru a marca Ziua Națională a României.
Vernisaj: 29.11.2012

„Basarabia 1812 - 1947. Oameni, locuri,frontiere”
Expoziția marchează două sute de ani de la anexarea jumătății estice a vechiului Principat al Moldovei de către Imperiul Rus și aduce în prim plan, prin intermediul hărților, publicațiilor și obiectelor, principalele trasee diplomatice, evoluția frontierelor și societății acestei provincii.
30.11.2012 - 20.01.2013

„Capitale ale Uniunii Europene”
- fotografie
08.05 - 31.05.2013

„Bienala Internațională de Pictură, Chișinău 2013”, ediția a III-a
Au participat 181 de plasticieni din 33 de țări cu peste 250 de creații.
30.05 - 16.06.2013

ICR ISTANBUL
www.icr.ro/istanbul

„Contemporary Istanbul”
Cel mai mare târg internațional al galeriilor de artă din Turcia, în cadrul căruia trei galerii din România (Fundația Triade, Anca Poterașu Gallery și Zorzini Gallery) vor prezenta creații ale unor artiști contemporani care trăiesc sau lucrează în România: Michele Bressan, Dan Beudean, Andrei Gamart, Teodora Axente și Dan Mihai Olariu, Teodor Graur, Irina Botea, Nicu Ilfoveanu, Ghorghe Razovszky și Zoltan Bela.
22.11 - 25.11.2012

„Conacul Musurus Pașa - valoare simbolică și culturală”
Cu ocazia aniversării a 150 de ani de diplomație modernă română, expoziția dedicată clădirii care găzduiește Institutul Cultural Român din Istanbul s-a născut din admirație și respect față de aceasta. Singura proprietate de patrimoniu a României în Turcia,

Conacul Musurus Paşa are o istorie de aproximativ 125 de ani, dintre care 110 ani sunt legaţi de statul român.
Coordonator: arh. Şerban Tigănaş
Vernisaj: 14.12.2012

Expoziţia retrospectivă subREAL de la MNAC la SALT Istanbul
08.05 - 11.08.2013

ICR LONDRA
www.icr-london.co.uk

Olimpiada Culturală în Londra
Sculptura „Edgerunner"de Paul Neagu a fost inaugurată în Owen's Fields, Islington, două sculpturi „Bird" şi „Skyscrapers" de Erno Bartha, pot fi văzute pe West Lake în Victoria Park, în timp ce lucrarea „Spiral of Time" se află în London Pleasure Gardens, Royal Docks. „Cultural Stations", o instalaţie de mobilier urban din trei piese de Minodora Cerin şi Mircea Mărgărit, îşi aşteaptă vizitatorii în Trinity Square Gardens, lângă Tower of London. Staţiile Literară şi ştiinţifică reflectă realizări memorabile ale scriitorilor şi oamenilor de ştiinţă români şi britanici, iar Staţia Multiculturală dezvăluie diversitatea comunităţilor care locuiesc în Londra.
12.09.1012 -01.01.2013

„At One Time: The Legacy of GM Cantacuzino"
Expoziţia este un dialog artistic inedit între legendarul arhitect şi scriitor George Matei Cantacuzino (1899-1960) şi nepoata sa Ilinca Cantacuzino, prin lucrări de pictură, desen şi materiale de arhivă impregnate de afecţiune şi memorie.
17.10.2012 - 18.01.2013

Dan Perjovschi - „News from the Island"
Lucrările, expuse la Muzeul artă contemporană din Reykjavik, vizează existenţa cotidiană în lumea globală prin subiecte precum criza economică actuală, Europa, conflictele politice, spaţiul public şi mass-media, clişeele şi valorile generate de consumerismul excesiv.
15.09.2012 - 06.01.2013

„The Rest Is Tomorrow"
- modă
Expun: Doina Levintza, Irina Schrotter, Andreea Bădală, Lucian Broscăţean, Dinu Bodiciu şi Carla Szabo
13.02 - 21.02.2013

Marin Gherasim
- pictură
30.04 - 06.06.2013

„Kaleidoscope: Contemporary Art from EU Member States"
Sculptorul Bogdan Raţă reprezintă România la Galeria Farmleigh din Dublin, alături de alţi 26 de artişti din ţările Uniunii Europene.
01.05 - 01.06.2013

ICR MADRID
www.icr.ro/madrid

„Childhood. Remains and heritage/ Copilăria. Rămăşiţe şi patrimoniu"
Expoziţia, care cuprinde un melanj inedit de obiecte, haine, poveşti şi jocuri care aparţin spaţiului românesc, face parte dintr-un amplu proiect care urmăreşte realizarea unui muzeu virtual al copilăriei.
Coordonator proiect: Ioana Popescu
Curatori: Lila Passima şi Cosmin Manolache
09.10 - 21.10.2012
„Patrimoniu artistic moldovenesc din secolele al XV-lea şi al XVI-lea"
Expoziţie de fotografii: Vlad Bedros, Geanina Deciu, Anca Dină, Ioana Olteanu şi Carmen Solomonea.
Curator: Vlad Bedros
26.11 - 14.12.2012

„Benzi desenate româneşti"
Selecţia prezintă, prin intermediul a trei etape: „Vârsta de Aur" (1891-1947), „Socialism şi BD" (1948-1989) şi „Banda Desenată Contemporană" (1990-2011), atât evoluţia fenomenului şi a tehnicii BD în România (trecerea de la alb-negru la color, rafinarea scenariilor, a detaliilor, complicarea sau simplificarea bulelor de dialog), cât şi paradoxurile acestei evoluţii.
Curator: Alexandru Ciubotariu
07.03 - 29.03.2013

„Geta Brătescu: Atelierele artistului"
Expoziţia oferă o introspecţie în explorările neîncetate ale artistei asupra limitelor şi posibilităţilor artei, subliniind abordarea multidisciplinară şi metodologia, precum şi profunzimea gândirii sale intelectuale.
Curator: Magda Radu
09.03 - 28.09.2013

„Benzi desenate româneşti" în Salamanca
17.06 - 30.06.2013
ICR NEW YORK
www.icr.ro/new-york

Dumitru Gorzo - „Heads" / „Capete"
New Jersey Museum of Contemporary Art (NJMoCA) va prezenta prima expoziţie personală muzeală a artistului Dumitru Gorzo, peste 50 de noi lucrări de mari dimensiuni în care foloseşte portretistica ca pe o observaţie nuanţată a spiritului uman, având ca subiect capete expresive, alegorice, stranii sau futuriste.
Curator: Marek Bartelik
19.08 - 14.10.2012

Dan Perjovschi - „Exit Strategy"
La Galeria Lombard Freid Projects din Manhattan o nouă expoziţie personală a reputatului artist român.
25.10 - 08.12.2012

ICR PARIS
www.icr.ro/paris

Childhood. Remains and heritage/ Copilăria. Rămăşiţe şi patrimoniu"
Expoziţia, care cuprinde un melanj inedit de obiecte, haine, poveşti şi jocuri care aparţin spaţiului românesc, face parte dintr-un amplu proiect care urmăreşte realizarea unui muzeu virtual al copilăriei.
Coordonator proiect: Ioana Popescu
Curatori: Lila Passima şi Cosmin Manolache
12.09 - 30.09.2012

Cătălin Petrişor - „Geometry of human nature"
- pictură suprarealistă
Curator: Maria Rus Bojan
13.10 - 10.11.2012

Cristian Todie
Happening de artă contemporană, un act artistic original, elementar şi structural, al unui nou mod de abordare a realităţii
Vernisaj 11.10.2012

„Jardins intérieurs" - Dorin Creţu, Constantin Pacea, Radu Tuian
- pictură
30.11 - 22.12.2012

Florian Fouché - „Le Musée Antidote"
Fotografiile prezentate cu ocazia Bienalei de artă contemporană de la Rennes sunt alese dintr-un ansamblu realizat la Muzeul Ţăranului Român în 2011 şi 2012.
04.12 - 09.12.2012

„Frumusețea crucii în lume”
- fotografie
20.05 - 03.06.2013

Gabriela Moga Lazăr
Expoziție de tapiserii românești contemporane.
17.06 - 25.06.2013

„Masa rotundă / Branding Romania” - expoziție de printuri publicitare
26.06 - 15.07.2013

ICR PRAGA
www.icr.ro/praga

Ivo Dokoupil - „Banat - oameni și locuri”
Artistul fotografiază Banatul românesc din anul 2000 în împrejurimile celor șase sate cehești.
20.11. 2012 - 08.01.2013

Ale_ Smékal - „Banat // Banat 2008” - fotografie
10.01 - 14.02.2013
Viktória Dzurenková - „Ieri, azi, mâine” - pictură
14.02 - 12.03.2013

„Prague Biennale 6”
- ediția a VI-a - artă contemporană
Participă din partea României Florin Maxa și Mihuț Boșcu.
06.06 - 15.09.2013

ICR ROMA
www.accadromania.it

„Copilăria. Rămășițe și patrimoniu” / „Infanzia. Tracce e tesori”
Proiectul expoziției prevede realizarea unui muzeu al copilăriei.
Coordonator proiect: Ioana Popescu
Curator: Lila Passima
08.11 - 28.11.2012

Marius Burhan - „Sensuri efemere” - pictură
14.12.2012 - 08.01.2013

„Pictură & Muzică”
- artă plastică
Curator: Maria Teresa Prestigiacomo
09.02 - 15.02.2013

Iulia Morcov - „L'aqua / Apa”
Curator:Francesco Pizzuto
Vernisaj: 19.06.2013

„Spazi Aperti Borderless”
Participă bursierii “ Vasile Pârvan” ai Academiei Române la Roma
Coordonator: Leontina Rotaru
13.06 - 23.06.2013

ICR STOCKHOLM
www.icr.ro/stockholm

„Retrospective / Prospective” - Constanțiu Mara & John Mara
- pictură.
Prin creația sa, Constanțiu Mara invită la o poezie reflexivă, în timp ce John Mara ne oferă o simfonie ritmică de culori.
15.11 - 15.12.2012

Performing the common
Expoziția este o platformă de cercetare a spațiului comun prin intermediul artei. Srefan Rusu, invitatul ICR Stockholm la acest proiect, contribuie la expoziție cu Balconul flotant - o lucrare site-specific ce reciclează estetica blocurilor din Husby, transpunând-o într-o structură ce poate funcționa ca scenă sau tribună.
25.08 - 23.09.2013
„Copilăria: Rămășițe și patrimoniu”
24.01 - 15.02.2013

Ligia Pogorean - Ekström - „Arhitectură și Acuarelă”
23.03 - 26.04.2013

„She - A Factory”
Expoziția aduce laolaltă lucrările a patru artiști și colective artistice internaționale din România, Marea Britanie și Suedia.
13.06 - 28.06.2013

ICR TEL-AVIV
www.icr.ro/tel-aviv

„Prezența Memoriei”
În cadrul evenimentului de comemorare a Holocaustului din România au fost expuse 12 piese de sculptură în lemn, precum și o serie de desene.
Vernisaj: 30.10.2012

„Un reprezentant al Modernismului: arhitectul Harry Stern” - fotografie documentară.
25.10 - 25.11.2012

Sandu Mendrea - „România în imagini”
- fotografie
28.11.2012 - 15.01.2013
„Common Roots. Design Map of Central Europe” la Muzeul Designului Holon.
Expoziția cuprinde o selecție de obiecte (produse în serie, unicate sau prototipuri) create de designeri din Europa Centrală. Din România au fost selecționate obiecte create de AA Studio (Alex Adam & Roger Pop), Alexe Popescu & Radu Manelici, AtelierA4 (Raluca Bumbac, Adina Segal), Cristina Popescu Russu, Dragoș Motica, Akronym Studios (Emilian Dan Cartiș), Emil Răgușilă, IEKA (Basil Rasputin), Ioana Corduneanu, Marius Marcu Lapadat, NUCA (Robert Marin & Ramona Macarie), Radu Comșa, Radu Teacă, șerban Sturdza, Iulian Ungureanu, Virgil Scripcariu.
Curator: Agnieska Jacobson Cielecka
15.11.2012 - 23.02.2013

Kibbutz Beeri - „Spiritul Săpânței” - artă tradițională și contemporană
16.02-10.03.2013

Haim Maor - „Portrete de la Săpânța - pictură, grafică, fotografie, video
10.06 - 15.09.2013

ICR VARȘOVIA
www.icr.ro/varsovia

Andrei Pandele - „Fotografii interzise și imagini personale. Viața de zi cu zi în vremea lui Nicolae Ceaușescu”
26.10 - 26.11.2012

Dan Perjovschi - „Legal and illegal or the other way around”
Curator: Monika Syewcyzk
21.12.2012 - 17.01.2013

„Copilăria. Rămășițe și patrimoniu”
Expoziție - eseu despre lumea copilăriei la Muzeul de etnografie.
26.02 - 17.03.2013

Nicu Ilfoveanu - „Prezentul greșit” - fotografie
19.04 - 02.06.2013

„Economia în artă” - Dan Perjovschi, Mona Vătămanu și Florin Tudor
16.05 - 29.09.2013

ICR VENEȚIA
www.icr.ro/venetia

„Head-up!”
Proiectul este susținut de ICR la cea de-a 13-a ediție a Bienalei de Arhitectură de la Veneția. Autori: Silviu Aldea, Marius Cătălin Moga, Camelia Sisak și Tamás Sisak - reprezentanți ai Atelier MASS.
Curator: Silviu Aldea
27.08 - 25.11.2012

Marius Burhan - „Conexiuni”
Documentarea fotografică realizată zilnic a servit drept material pentru realizarea unor intervenții grafice și picturale în spațiul galeriei.
19.02 - 08.03.2013

Paula Tudor - „Himere simbolice” - pictură
Curator: Grigore Arbore Popescu
23.04 - 17.05.2013

La Biennale di Venezia - a 55-a ediție a Expoziției Internaționale de Artă
Comisar: Monica Morariu
Vice- comisar: Alexandru Damian
29.05 - 24.11.2013

ICR VIENA
www.icr.ro/viena

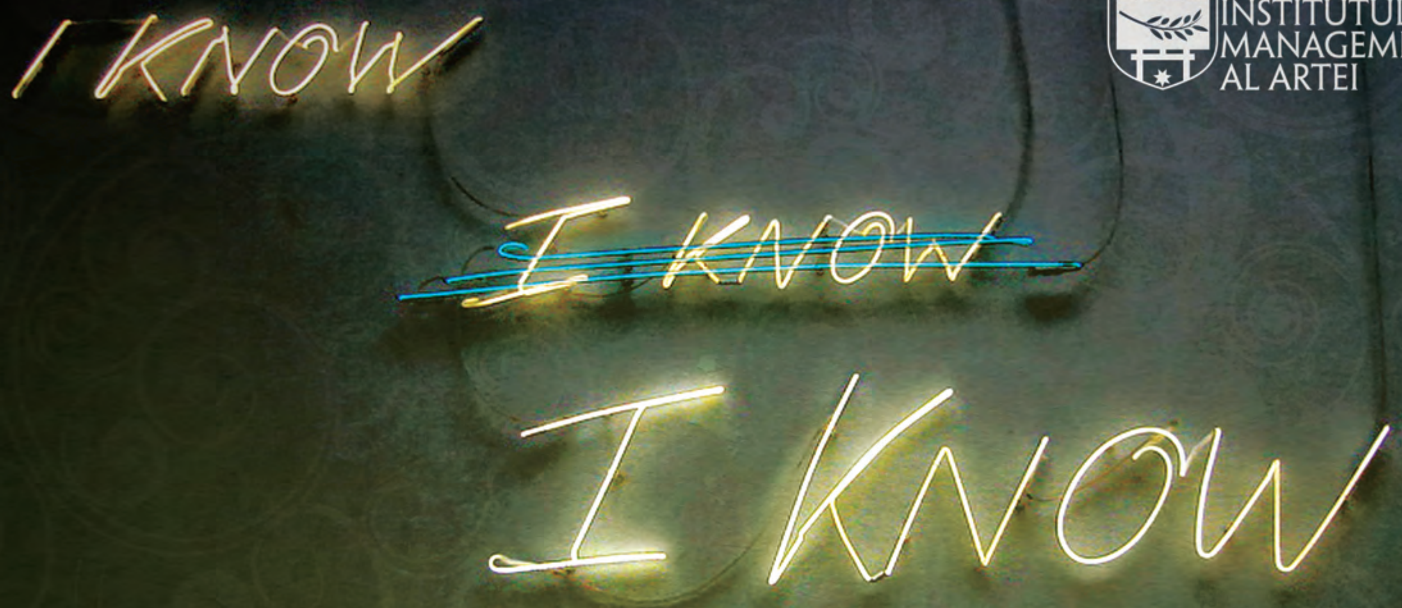
„Creation. Space and Memory Games” - Sabina Ulubeanu & Cătălin Crețu@Eyes On
- multimedia
01.11 - 27.11.2012

Lucian Ionescu - „Artist in residence”
ICR Viena a inițiat anul acesta un program de schimb de artiști în rezidență. În perioada noiembrie 2012- decembrie, Lucian Ionescu, se află la Salzburg.

Daniel Knorr - „Explosion”
Lucrarea monumentală tematizează momentul materializării exploziei unei bombe, fracțiunea de secundă, care imortalizează și face tangibilă dilatarea volumetrică provocată de o undă de șoc. Lucrarea lui Daniel Knorr va fi expusă timp de un an, din martie 2012 până la sfârșitul lui februarie 2013 și a fost concepută special pentru acest spațiu în Karlsplatz din Viena.

Sorin Neamțu - „Radicalm”
- fotografie
05.04 - 08.05.2013

ARTMARK
INSTITUTUL DE MANAGEMENT AL ARTEI



Cursuri la Institutul Artmark de Management al Artei

CALENDAR CURSURI 2013:

25-27 ianuarie / 16-17 februarie / 12-14 aprilie / 7-9 iunie / 20-22 septembrie / 16-17 noiembrie

DINTRE TEMATICI:

Principalele curente europene în arta românească a sec. 19 și 20 • Arta ca marfă și mecanismele pieței de artă • Produse culturale românești • Despre capcanele pieței de artă • Valoarea financiară a operei de artă • Legea și fiscul comerțului cu artă • Direcții în arta contemporană românească • Integrarea artiștilor est-europeni în piața internațională de artă • Arta și banii

Pentru informații și înscrieri: 0757.056.107

www.alegearta.ro

JUDIT ANGEL este curator și istoric de artă. Curator al Pavilionului Român la Bienala de la Veneția din 1999. În prezent este curator la Mucsarnok Kunsthalle din Budapesta. // *Judit Angel is a curator and art historian. She curated the Romanian Pavilion at the Venice Biennale in 1999. Currently she works as a curator at Mucsarnok Kunsthalle Budapest.*

MARIA BALABAȘ este poetă, muziciană, membră a ansamblului Avant'n'Gard și jurnalistă la Radio România Cultural. // *Maria Balabaș is a poet, musician, member of the Avant'n'Gard group. She works as journalist at Radio Romania Musical in Bucharest.*

JUDITH BALKO este artist vizual independent. Ea lucrează și trăiește la București. // *Judith Balkp is an independent visual artis. She works and lives in Bucharest. judith-balko@yahoo.com*

CRISTINA BOGDAN este critic și istoric de artă, ocazional curator; în prezent este doctorandă în Critical and Historical Studies la Royal College of Art, Londra. // *Cristina Bogdan is an art critic and historian, occasionally curator. At present she is preparing a Ph.D. in Critical and Historical studies at the Royal College of Art, London.*
cristina.rx.bogdan@gmail.com

DAN BREAZ este critic și istoric de artă, curator la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, doctorand al Universității „Babeș-Bolyai" Cluj-Napoca. În cadrul aceleiași universități, este asistent de cercetare științifică, în cadrul unui Proiect CNC-SIS (2009), care studiază interacțiunile dintre politicile culturale și creativitatea artistică în epoca globalizării. A publicat studii din domeniul istoriei și teoriei artei, al criticii de artă moderne și contemporane, al politicilor culturale și al managementului muzeal. // *Dan Breaz is an art critic and historian, curator at the Art Museum in Cluj-Napoca and he prepares a Ph.D. at the "Babeș-Bolyai" University in Cluj-Napoca. At the same university, he is currently scientific research assistant, within a CNCSIS Project (2009), that studies the interactions between the cultural policies and the artistic creativity in the era of globalization. He published several studies in the field of art history and theory, modern and contemporary art criticism, cultural policies, and museum management.*
danbreaz@yahoo.com

MAGDA CÂRNECI este scriitor, critic și istoric de artă, curator. Doctorat în istoria artei la Ecole des Hautes Etudes din Paris (1997). Director al Institutului de Istoria Artei din București (1990-1992), președinte al boardului Centrului Soros pentru Artă Contemporană (1998-2004), redactor-șef al revistei Artelier din București (1997-2004), președinte al AICA România (2000-2005), director al Institutului Cultural Român din Paris (2007-2010), în prezent redactor-șef al revistei ARTA. Ultima carte: Artele plastice în România 1945-1989. Cu o addenda 1990-2010 (ediția a doua revăzută și adăugită, Polirom, 2013). // *Magda Cârneci is a writer, art historian, and curator. Ph.D. in art history at Ecole des Hautes Etudes in Paris (1997). She was the director of the Institute of Art History in Bucharest (1990-1992), president of the board of the Soros Center for Contemporary Art in Bucharest (1998-2004), editor-in-chief of the Artelier art magazine in Bucharest (1997-2004). At present, she is the editor-in-chief of the ARTA magazine in Bucharest. She was the curator of many art exhibitions in Romania and abroad, among which Bucharest in the 1920s-1940s: between Avant-Garde and Modernism (Bucharest, 1993), Romanian Avant-Garde Graphic Works (London, Design Museum, 1997), Cosmopolis. Contemporary Visual Arts in the Balkans, (Thessalonica, Greece, December 2004 – April 2005), Isidore Isou – pour en finir avec la conspiration du silence (Paris, 2007) etc. She published among others, Arts of the 1980s in Eastern Europe. Texts on Postmodernism (Bucharest, 1999, in English) and Art et pouvoir en Roumanie 1945-1989 (Art and Power in Romania 1945-1989, Paris, L'Harmattan, 2007, in French). Her last book: Visual Arts in Romania 1945-1989. With an Addenda 1990-2010 (Bucharest, 2013, in Romanian, with abstracts in English and French).*
magda.carneci@gmail.com

MIHAELA CHIRIAC este istoric și critic de artă. Trăiește și lucrează în Berlin. Publicații: „The image from the image. The disappearance and appearance of images in the works of Marieta Chirulescu", în: Marieta Chirulescu, ed. Kunsthalle Basel, Basel, 2011; „In-between things. Incidents", în: Eva Raschpichler. Fix Fx, ed. Institut für moderne Kunst și Kunstverein Nürnberg, Nürnberg, 2011. // *Mihaela Chiriac ist an art historian and critic living and working in Berlin. Publications: „The image from the image. The disappearance and appearance of images in the works of Marieta Chirulescu", in: Marieta Chirulescu, Kunsthalle Basel, Basel, 2011; „In-between things. Incidents", in: Eva Raschpichler. Fix Fx, ed. Institut für moderne Kunst & Kunstverein Nuremberg, Nuremberg, 2011.*

IOANA CIOCAN este artist vizual și asistent universitar dr. la departamentul de grafică al Universității Naționale de Artă din București. Ea este inițiatoarea programului "Proiect 1990" care constă în amplasarea temporară de lucrări ale unor tineri artiști conteporani pe soclurile rămase vacante ale unor monumente din București. // *Ioana Ciocan is a visual artist and a Ph.D. assistant professor in the Department of graphic arts in the National University of Arts, Bucharest. She is also the initiator of the "Project 1990", a program which consists in temporary placing works of young visual artists on the unoccupied pedestals of certain monuments in Bucharest.*
ioanaciocan@gmail.com

DAN MIRCEA CIPARIU este scriitor, publicist și commentator de artă. Este președinte al secției de poezie – Asociația Scriitorilor București și fondatorul și președintele asociației Euro Culturart, care a organizat, printre altele, Bienala Internațională de Gravură Experimentală, ediția a III-a, 2008. EURO CULTURART deține o galerie dedicată tinerilor artiști vizuali europeni – www.atelier030202.blogspot.com – coordonată de graficianul Mihai Zgondoiu. D. M. Cipariu este și comentator de artă, cu cronici apărute în diverse publicații. A fost curatorul unor expoziții la București și New York semnate de câțiva tineri artiști vizuali cunoscuți din România: Mihai Zgondoiu, Francisc Chiuariu, Cristian Răduță, Albert Sofian, Irina Tănase, Florin Tomescu, Bogdan Rață, Miruna Moraru, Adrian Sandu, Anamaria șerban, Daniel Brici. Este publisherul www.agentiadecarte.ro, spațiu virtual unde sunt prezentate la zi evenimentele de carte și artă. Este președintele Asociației Publicațiilor Literare și Editurilor din România și președintele OPERA SCRISĂ. RO – societate de gestiune a drepturilor de autor. // *Dan Mircea Cipariu is a writer, a publisher, and an art commentator. He is president of the poetry section in the Bucharest Association of Writers and the founder of Euro Culturart Association that organized, among others, the International Biennial of Experimental Printmaking, third edition, 2008, in Bucharest. He is also an art commentator, with articles published in divers cultural magazines. He was the curator of several exhibitions in Bucharest and New York signed by well-known young visual artists from Romania such as Mihai Zgondoiu, Francisc Chiuariu, Cristian Răduță, Albert Sofian, Irina Tănase, Florin Tomescu, Bogdan Rață, Miruna Moraru, Adrian Sandu, Anamaria Șerban, Daniel Brici. He is also the publisher of www.agentiade-carte.ro , a virtual space where literary and visual events are presented daily. D.M.Cipariu is president of the Association of Literary Publications and Publishing Houses in Romania and president of OPERA SCRISA.RO – a society for copyrights management.*

CĂLIN DAN (artist multimedia, n. 1955, Arad, trăiește la Amsterdam). Proiecte sale îmbină teme politice și sociale cu elemente din domeniul divertismentului și al culturii populare. S-a afirmat prin filmele din seria Arhitectura Emoțională, prezentate în cadrul unor festivaluri internaționale (Osnabrück, Oberhausen, Rotterdam, La Rochelle), în bienale artistice (Veneția, Sao Paolo, Praga, Sydney), în muzee și galerii de artă din Europa, SUA și Australia.// *Călin Dan (multi-media artist, b. 1955 Arad, Romania; based in Amsterdam). Călin reached international acclaim with his videos from the series Emotional Architecture, showcased in film festivals (Osnabrück, Oberhausen, Rotterdam, La Rochelle), art biennales (Venice, Sao Paolo, Prague, Sydney), art museums, and galleries throughout Europe, the USA and Australia. He was awarded in 2000 the media prize of the Split Film festival, and in 2001 the prize of Videonale Bonn.*
adsl487504@telfort.nl

LIVIANA DAN este critic de artă și curator al Galeriei de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal din Sibiu. // *Liviana Dan is an art critic and curator of the Gallery of Contemporary Art, Brukenthal Museum, Sibiu. ldgallery@yahoo.com*

DIANA DOCHIA este curator și istoric de artă. Ea este director general al galeriei de artă contemporană Anaid Art Gallery din București. // *Diana Dochia is an art*

historian and curator. She is the general manager of the Anaid Art Gallery in Bucharest.
diana.dochia@anaidart.ro

ELEONORA FARINA este critic şi curator de artă, care s-a născut la Milano dar trăieşte şi lucrează la Berlin şi Bucureşti. A fost curator asistent la Portikus, Frankfurt am Main (2004), şi asistent al directorului artistic MNAC, Bucureşti (2009). Proiectele ei curatoriale includ: „Ghostbusters, or how to stress photography", Kunsthal Charlottenborg, Copenhaga (2013); „Spazi Aperti X", Accademia di Romania, Roma (2012); „TWIST – Ţuică/Tusovka. An open office on Romanian and Slovak contemporary art", Berlin; „Let's keep in touch", Dryphoto arte contemporanea, Prato (ambele în 2011); „Il medium disperso", MLAC – Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea, Roma (2010); "F.A.B.S.", Galeria de artă contemporană, Muzeul Brukenthal, Sibiu (2009). Actualmente ea este doctorandă la Freie Universität din Berlin cu o teză despre filmul şi videoul de artist în România înainte de 1993. // *Eleonora Farina is an art critic and curator. Born in Milan, she lives and works between Berlin and Bucharest. She was assistant curator at Portikus in Frankfurt am Main (2004), and assistant of the artistic director at MNAC – National Museum of Contemporary Art in Bucharest (2009). Her curatorial projects include: "Ghostbusters, or how to stress photography", Kunsthal Charlottenborg, Copenhagen (2013); "Spazi Aperti X", Romanian Academy, Rome (2012); "TWIST – Ţuică/Tusovka. An open office on Romanian and Slovak contemporary art", Berlin; "Let's keep in touch", Dryphoto arte contemporanea, Prato (both 2011); "Il medium disperso", MLAC – Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea, Rome (2010); "F.A.B.S.", Contemporary Art Gallery at the National Brukenthal Museum, Sibiu (2009). She is currently a PhD candidate at the Freie Universität Berlin researching on artist's movie and video in Romania before 1993.*

DARIA GHIU este critic de artă. În prezent este doctorandă a Universităţii Naţionale de Arte Bucureşti şi a SIK-ISEA Zürich, cu o teză despre istoria participării României la Bienala de la Veneţia. // *Daria Ghiu is an art critic. At present, she is preparing a Ph.D. at the National University of Arts in Bucharest and SIK-ISEA Zürich with a thesis on the history of the Romanian participation at the Venice Biennale.*
daria.ghiu@gmail.com

ADRIAN GUŢĂ este istoric şi critic de artă, curator, conferenţiar universitar. Conduce Catedra de Istoria şi Teoria Artei din cadrul Universităţii Naţionale de Arte din Bucureşti. A fost redactorul-şef al revistei ARTA în 2000-2001. // *Adrian Guţă is an art critic and historian, a curator, and a lecturer at the National University of Arts in Bucharest, where he leads the chair of Art History and Theory. He was the editor-in-chief of ARTA art magazine in 2000-2001.*
adrian.guta@gmail.com

VALENTINA IANCU este critic de artă şi curator, doctorand în cadrul şcolii doctorale Spaţiu, Imagine, Text, Teritoriu cu o teză despre politica suprarealismului românesc. Din 2008, lucrează în cadrul Departamentului de Artă Românească Modernă al Muzeului Naţional de Artă al României. A semnat proiecte expoziţionale în România şi în străinătate. // *Valentina Iancu is an art critic and curator. She is preparing a Ph.D. at the doctoral School Space, Image, Text, Territory, with a thesis on the politics of Romanian surrealism. Since 2008 she has worked at the Department of Romanian modern art in the National Museum of Art in Bucharest.*
mvalentinaiancu@gmail.com

MIRELA IVANCIU este artist vizual. Lucrează la Muzeul naţional de Artă Contemporană din Bucureşti. // *Mirela Ivanciu is a visual artist who works at the National Museum of Contemporary art inn Bucharest. mirrormoonwater@yahoo.com*

PETRU LUCACI este pictor, conferenţiar la Universitatea Naţională de Arte Bucureşti, preşedinte al Uniunii Artiştilor Plastici din România şi director al revistei ARTA. // *Petru Lucaci is a painter and an associate professor at the National University of Arts in Bucharest. At present, he is the president of the Union of Visual Artists in Romania and the director of ARTA art magazine.*
petru_lucaci@yahoo.com

DAN MIHĂLŢIANU s-a născut în 1954 la Bucureşti şi a studiat la Institutul de Arte Plastice, Bucureşti (1975-1983). Practică un discurs artistic process-oriented, incluzând aspecte istorice, socio-politice şi trans-culturale. Publicaţii recente: Liquid Matter, Bergen National Academy of the Arts, Norway, 2002; Divided Files, Bergen National Academy of the Arts, Norway, 2007; Plaques tournantes, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2010. Trăieşte şi lucrează între Bucureşti, Berlin şi Bergen, Norvegia. // *Dan Mihaltianu was born in 1954 at Bucharest and studied at the Institute of Fine Arts, Bucharest (1975-1983). His artistic practice could be described as process-oriented discourse, including historical, socio-political and trans-cultural aspects. Recent publications: Liquid Matter, Bergen National Academy of the Arts, Norway, 2002; Divided Files, Bergen National Academy of the Arts, Norway, 2007; Plaques tournantes, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2010. He lives and works in Bucharest, Berlin, and Bergen, Norway.*

DIANA MARINCU este doctorandă la Universitatea de Arte Bucureşti, catedra de Istoria şi Teoria Artei, cu o cercetare despre rolul şi poziţia curatorului în câmpul artei contemporane. Semnează cronici de artă şi recenzii în Dilemateca, Dilema Veche şi alte publicaţii. // *Diana Marincu is preparing a Ph.D. at the chair of Art History and Theory at the National University of Arts in Bucharest: her thesis studies the role and the position of the curator in the field of contemporary art. She has signed articles in diverse Romanian cultural publications.*
dianamarincu@yahoo.com

IGOR MOCANU este publicist, curator şi traducător. În prezent, este colaborator permanent al revistei on-line CriticAtac. // *Igor Mocanu is a journalist, a curator, and a translator. At present, he works as a permanent contributor of the Critic Atac on-line magazine.*
igor.mocanu@gmail.com

CRISTIAN NAE este critic de artă şi teoretician, lector univ. dr. la departamentul de Istoria şi Teoria Artei din cadrul Facultăţii de Arte Plastice, Decorative şi Design a Universităţii de Arte G. Enescu din Iaşi. Este fost editor al revistei Vector-Arta şi cultura în context şi colaborator oazional al revistei IDEA în calitate de critic de artă, iar actualmente este membru în colegiul de redacţie al revistei de studii in istoria si teoria artei Artmargins. Este de asemenea membru al mai multor asociaţii profesionale de renume precum College Art Association din Statele Unite ale Americii sau Societatea Europeană de Estetică. // *Cristian Nae is an art critic and theoretician, lecturer at the Department of Art History and Theory at the University of Art G. Enescu, Iaşi, Romania. He is a former editor of the magazine Vector-Art and Culture in Context, an occasional contributor as an art critic at the IDEA art magazine, and recently has become a member of the editing committee of the Artmargins magazine. He is also a member of several well-known professional associations such as College Art Association, USA, and European Society of Aesthetics.*
cristi_nae@yahoo.co.uk

SIMONA NASTAC este critic de artă şi curator. Coordonator de proiecte la Institutul Cultural Român din Londra. // *Simona Nastac is an art critic and a curator. She works as a projects coordinator at the Romanian Cultural Institute in London.*
simona_nastac@yahoo.com

JANE NEAL este critic de artă şi curator independent, expert în scena de artă contemporană din Europa de Est. Ea scrie în mod constant pentru multe publicaţii internaţionale şi a curatoriat expoziţii importante la Londra, New York, Los Angeles, Austin, Zurich şi Praga. // *Jane Neal is an independent art critic and curator, expert on the contemporary art scene in Eastern Europe. She writes regularly for a wide variety of international publications and has curated critically acclaimed exhibitions in London, New York, Los Angeles, Austin, Zurich, and Prague.*

RAMONA NOVICOV este istoric şi critic de artă, conferenţiar la Facultatea de Arhitectură şi Construcţii din Oradea, realizator de emisiuni TV(S), colaborator permanent al revistei Photomagazine. // *Ramona Novicov is an art historian and critic, associate professor at the Faculty of Constructions and Architecture of Oradea, producer of TV(S) broadcast, permanent contributor of Photomagazine magazine.*
simanichita@gmail.com

ADRIANA OPREA este critic de artă, cercetător în artă contemporană; arhivist la Muzeul Naţional de Artă Contemporană, Bucureşti. // *Adriana Oprea is art critic, researcher in contemporary art, archivist at the National Museum of Contemporary Art, Bucharest.*
oprea.adriana@gmail.com

ILEANA PINTILIE este istoric şi critic de artă, profesor la Facultatea de Arte, Universitatea de Vest, membră a board-ului editorial al revistei online ARTMargins (www.artmargins.com). // *Ileana Pintilie is an art historian and art critic, professor at the West University, Faculty of Fine Arts in Timisoara, freelance curator.*
ileana_pintilie@yahoo.com

LUCIA POPA este critic de artă şi doctorandă la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. //*Lucia Popa is an*

art critic and a Ph.D.candidate at Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales in Paris. popalucicristina@yahoo.com

DAN POPESCU *este proprietarul şi curatorul galeriei H'Art din Bucureşti. // Dan Popescu is the owner and the curator of H'art Gallery in Bucharest. popescudan@yahoo.com*

MAGDA PREDESCU este critic şi istoric de artă, doctorandă la Universitatea Naţională de Arte Bucureşti. Ea lucrează la Muzeul Naţional de Artă Contemporană, Departamentul Arhive şi Memorie digitală. // *Magda Predescu is an art critic and historian; she is also a Ph.D. candidate at the National University of Arts in Bucharest. She works at the Department Archives and Digital Memory in the National Museum of Contemporary art in Bucharest.*
magdapredescu@yahoo.com

VOICA PUŞCAŞIU este istoric de artă, absolventă a Universităţii Babeş-Bolyai şi a programului de studii de master Filosofie, Cultură, Comunicare din cadrul aceleiaşi instituţii. Temele sale de interes includ statutul obiectului de artă în spaţiile nespecializate, cultură vizuală contemporană şi retoricile identitare. A fost guest-contributor al blogului de critică de artă Iacob's review (http://iacobbogdan.wordpress.com/). // *Voica Puşcaşiu is an art historian, a graduate of the Babeş-Bolyai University and of the Philosophy, Culture, Communication master program of the same institution. Her main interests include the statute of the art object in unconventional spaces, contemporary visual culture and identity rhetoric. She was a guest-contributor of the art critic blog Iacob's review* (http://iacobbogdan.wordpress.com/).
voicapuscasiu@gmail.com

CRISTINA POPESCU RUSSU este artist vizual ceramist şi curator. Din 2007 este membră a International Academy of Ceramics (IAC) cu sediul la Geneva, Elveţia. În prezent este vicepreşedinta Uniunii Artiştilor Plastici din România. // *Cristina Popescu Russu is a ceramist visual artist and a curator. Since 1970 she has been a member of the International Academy of Ceramics (IAC), Geneva, Sweitzerland. At present, she is vice-president of the Union of Visual Artists from Romania.*
cristina_russu@yahoo.de

SILVIA SAITOC *este critic de artă şi curator. Ea trăieşte şi lucrează la Bucureşti. // Silvia Saitoc is an art critic and curator. She works and lives in Bucharest. silvia.saitoc@gmail.com*

PAVEL ŞUŞARĂ, critic şi istoric de artă, expert şi evaluator, proprietar al Galeriei Luchian 12 din Bucureşti. Expoziţii importante organizate la galeria sa: Tonitza la Balcic, Ultimul Mattis Teutsch, 100 ani de pictură românească (1840-1940), Salonul oficial interbelic, 1945-1965: realism socialist?. Cărţi recent publicate: Corneliu Baba, eseu monografic (2013, Editura Monitorul Oficial), Sissi, poem (Editura Tracus Arte, 2013). În pregătire: Scrisoare deschisă, poem, În căutarea minotaurului, texte neconvenţionale despre artă, O panoramă a artei româneşti 1945- prezent. // *Pavel Şuşară is an art critic and historian, art expert and evaluator, owner of the Luchian 12 art gallery in Bucharest. Recent important exhibitions organized in his gallery: Tonitza in Balcic, The Last Mattis Teutsch, 100 years of Romanian Painting (1840-1940), The Official Salon from the Between-the-wars Period, 1945-1965: Socialist Realism?. Some of his most recent books: Corneliu Baba, a Monographic Essay (2013), Sissi, a Poem (2013). Titles in preparation: Open Letter, poem, In Search of the Minotaurus. Unconventional Texts on Art, An Overview of Romanian Art, from 1945 up to present.*

SIMONA VILĂU este curator independent şi artist, colaborator permanent al revistei ARTA; trăieşte şi lucrează în Bucureşti. // *Simona Vilău is an independent curator and artist; she lives and works in Bucharest.*
simona.vilau@gmail.com

IOANA VLASIU, Ph.D., este cercetător principal la Institutul de istoria artei „G.Oprescu" al Academiei Române, membru al comitetului de redacţie al Revue Roumaine d'Histoire de l Art şi al Asociaţiei internaţionale a criticilor de artă (AICA). A fost bursieră Getty Grant Program şi a Collegium Budapest, Institute for Advanced Study. Domeniul de cercetare: arta românească modernă în contextul culturii europene. A publicat cărţi, numeroase studii şi articole despre modernism, avangardă, feminism în arta românească, a colaborat la organizarea unor expoziţii de anvergură consacrate modernismului, a iniţiat mai multe conferinţe şi colocvii în cadrul Institutului de istoria artei. În 2009 a fondat Centrul de studii brâncuşiene „Barbu Brezianu". A coordonat Dicţionarul sculptorilor din România. Secolele XIX-XX, apărut în 2011-2012 la Editura Academiei Române. Ioana.vlasiu@gmail.com // *Ioana Vlasiu, Ph.D., is senior researcher at the Institute for Art History „G.Oprescu" of the Romanian Academy, member of the editorial board of Revue Roumaine d'Histoire de l'Art and of the Association internationale des critiques d'art (AICA). She has been the recipient of grants and fellowships from Getty Grant Program and Collegium Budapest, Institute for Advanced Study. Main research interests: modern Romanian art in the context of European culture. She has published extensively on Romanian modernism, avantgarde, feminism, co-authored important exhibitions on Romanian art of the interwar period, organized several symposia and conferences at the Institute for Art History in Bucharest, where she founded in 2009 the Center for Brancusian Studies „Barbu Brezianu". She was responsible for the Dictionary of Sculptors in Romania. XIXth-XXth century, Publishing House of the Romanian Academy, Bucharest, 2011-2012.*